Абрам Эфрос



АВТОПОРТРЕТЫ ПУШКИНА

Гослитмузей
1945



«РИСУНКИ ПИСАТЕЛЕЙ»

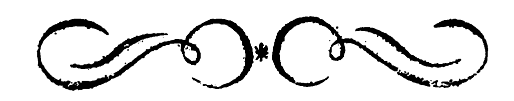
СЕРИЯ ИЗДАНИЙ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО
МУЗЕЯ

под редакцией

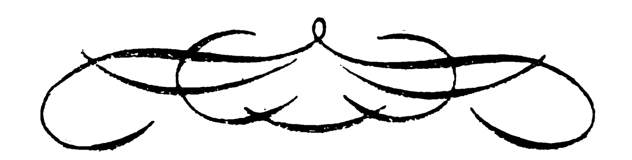
И. КЛАБУНОВСКОГО

Абрам Эфрос

АВТОПОРТРЕТЫ ПУШКИНА



Гослитмузей
1945



I

Ни у одного русского писателя нет такой огромной портретной галлереи, как у Пушкина. Это будет верно, даже если ограничиться только тем, что было сделано при его жизни, что имеет, следовательно, ценность документального свидетельства, и оставить в стороне вольные композиции пушкинского облика, созданные за истекшие со дня его смерти сто лет.

Однако наиболее усердным и наиболее плодовитым из своих портретистов был сам Пушкин. Он сделал с себя в три раза больше изображений, чем все его современники, вместе взятые. Но его автопортреты особого склада. Обычные иконографические и художественные мерила к ним неприложимы. Пушкинские зари-

совки таковы же, как вся его графика. Они не выходят за её границы и подчиняются её законам. Законы же эти своеобразны.

В истории мировой литературы нет второго писателя, у которого работа над художественным словом была бы так неразрывно соединена с потребностью закрепить тут же, на листе, среди создаваемых стихов или прозы, проносящиеся через сознание графические облики людей, зверей, природы, вымышленных существ. У Пушкина это был двуединый процесс; ни у кого другого из его больших и малых собратий такого соединения не было. Чьи бы черновики мы ни взяли— Бальзака или Толстого, Гёте или Гюго, Флобера или Достоевского, Теккерея или Лермонтова, Гофмана или Бодлера, Мюссе или Гонкура,—ни у одного из них нет этой пушкинской, естественной, самопроизвольной связи между рождением слова и появлением рисунка. По большей части, в их рукописях нет графики совсем. Когда же она есть, она скудна и случайна. Она обязана своим возникновением побочным обстоятельствам, а не труду над данным отрывком.

Слово и рисунок у них разобщены. Если люди литературы рисуют, они занимаются этим;

как своего рода второй профессией. Они подражают мастерам искусства. Рисунки писателей — самостоятельная область, где действует новая табель о рангах, совсем не тождественная с литературной. Большой поэт здесь чаще всего оказывается слабым художником, могучий прозаик — зависимым подражателем. Писательская графика, как правило,—графика диллетантов. Гёте рисовал много и увлечённо; он рисовал с детства; у него был воспитанный глаз и уверенная рука; но в длинной сюите его ландшафтов и в небольшой группе портретов нет и малой капли его величавого гения. Это — рисование заурядного профессионала. Больше того, оно стоит на том же невзыскательном уровне, как, скажем аккуратные, добросовестные рисунки нашего Жуковского. Неукротимый дух Лермонтова становился почти «благонравным» в набросках лагерной жизни и в батальных композициях. Теофиль Готье, непогрешимый стилист слова, весьма погрешим и даже конфузно неловок в своей книжной орнаментике и в портретных опытах. Альфред де-Мюссе не вложил в серию венецианских набросков с Жорж-Санд ни атома дивной лёгкости своей лирики: его зарисовки лишь ре-

бячески старательны,—и только. У карикатур Теккерея—беглость журнальной юмористики. В имитациях Жюля Гонкура—претензии диллетанта, мнящего себя мастером. Готические мотивы Достоевского сами никогда не притязали на искусство. Гофман, поистине одержимый зрительными образами, двоится, когда рисует; его графика то вдохновенна, как наброски к «Коту Муру», то робка и ремесленна, как в акварельных подражаниях книжным миниатюрам.

В сущности, есть только два исключения: Бодлер и Гюго. Автопортреты Бодлера, его зарисовки женщин потрясают, как всё у этого необычайного человека. Их лаконизм и их проницательность равны поэтическому своеобразию «Fleurs du mal». Художественно они выдерживают сравнение с образцами высочайшей артистичности. Их можно положить рядом с рисунками Манэ, и они не проиграют. Но рисунков Бодлера очень мало. Их не наберёшь и двух десятков. Это случайные осколки огромного графического таланта, не дававшего себе ходу.

Иное дело Гюго: в рисовании он так же обилен, щедр и могуч, как в литературе. Он остаётся и здесь самим собою. Его гений ни-



(1)

чего не теряет, меняя чернила на тушь. Он— мастер рисунка, и даже великий мастер рисунка. Среди графиков романтической школы ему принадлежит первое место. Однако самая суть этого явления состоит в том, что графика Гюго профессиональна. Она существует и действует, не оглядываясь на поэзию своего двойника. Она может прожить и собственной славой. Книги и исследования, посвящённые Гюго-художнику, оправданы: в залах музея на Place des Vosges, выставленные сюиты рисунков Гюго, с их буйными контрастами света и тени, поэзией старинных замков, мрачностью виселиц, мистикой крестов, стихийностью волн, оспаривают наше внимание у рукописей известнейших произведений, лежащих в витринах рядом. Два Гюго соперничают между собой, и если поэт всё же заслоняет графика, то скорее по традиции, чем по существу.

Рисунки Пушкина совсем иного склада. Они менее всего случайны, но они совсем не профессиональны. Они возникают под пушкинским пером постоянно и щедро. Это верные спутники его труда. Когда он пишет,—он рисует. Рисунки не десятками, а сотнями покрывают его рукопи-



(2)

си. Кто хоть раз видел их, для того облик Пушкина, наклонившегося над своими черновиками, неотделим от профилей, ножек, завитков, кустов, пейзажей, фигур, ложащихся под его пером на поля и пробелы листа.

Однако в этих очерках нет как раз того, что могло бы поставить Пушкина в ряды рисующих собратьев. Он не прикидывается художником и не старается им быть. Он не подражает профессионалам. Он не притязает на постороннее внимание: его наброски вполне интимны; они—проявление внутреннего развития его писательской работы. Эти наброски были утаены от чужих глаз так же, как были утаены черновики его стихов, повестей, писем. При жизни Пушкина едва ли кто-нибудь их видел, разве что самые близкие. Он выносил их на люди лишь в отдельных случаях, при оказиях. Так, вызывая в Кишиневе на дуэль местного француза Дегильи, он сделал на трусливого «экс-офицера французской армии», не принявшего вызова, карикатуру, которая имела общественное назначение; так, удовлетворяя ревнивое любопытство Е. М. Хитрово, он вынужден был в 1831 г. нарисовать ей профиль своей невесты, Н. Н.



(3)

Гончаровой; вспоминая с П. В. Зубковым декабрьские события, он набросал облики Пестеля, Рылеева и т. д. Вообще же рукописи были у него под ключом. Пушкин ревниво охранял тайну своих черновиков. Жандармы, нумеровавшие после его смерти забранные бумаги, были, вероятно, первыми, кто увидел строй пушкинской работы: густую исчерканность страниц, этажи помарок, сеть начатых и оборванных строк, неразборчивую скоропись слов, и всюду — скопления рисунков, то тянущихся вдоль края страниц, то разрастающихся кучками в промежутках строф, то ложащихся одиночками между строчек или поверх их.

Иной графики у Пушкина нет. Она вся «черновая»,—такая же, как текст, среди которого она возникает. Она сделана для себя. Она появлялась в те минуты, когда мысль была крепко занята, и рука сама собой чертила по бумаге. Пушкинский рисунок—дитя пауз и раздумий поэтического труда. Перо, искавшее стих, слаживавшее строфу или фразу, тут же рядом вычерчивало профиль или играло завитком. Слова переливались в зарисовки; зарисовки—в слова. Здесь нет двух раздельных существований,



одного—литературного, другого—изобразительного, как у любого иного рисующего писателя. У Пушкина это неразъединимо. Текст и наброски взаимно обусловлены.

Это создаёт главный закон пушкинской графики. Её основа—ассоциация. Пушкинские рисунки держатся на тройной связи: они либо повторяют текст, либо дополняют его, либо отталкиваются от него. Редко-редко они сделаны вне текста, на чистом листе, сами по себе. Столь же не часто это—рисунки «вообще», отвлечённая шалость пера. По правилу, пушкинская графика повседневна, жизненна, портретна. Она почти всегда изображает кого-то или что-то. Она реалистична. Она была такой с самых первых зарисовок. Надо уметь читать её, как научились ныне читать темнейшие черновики пушкинских текстов. Тогда эти наброски становятся для нас тем же, чем были для Пушкина. Для него они были полны значения. Когда он перелистывал свои тетради, он вспоминал не только рождение стихов или прозы, но и «читал» свою графику. Он узнавал в ней людей, места, происшествия, которые занимали его в ту пору. Он восстанавливал в памяти связь событий. Пуш-



(5)

кинская графика—«зрительный дневник». Это — своего рода автобиография в рисунках. Недаром возле тех или иных профилей и фигур попадаются иной раз многозначительные даты и буквы, абревиатуры слов вроде: «3 nov. 1823 *u*(n) *b*(*illet*) *o* (e) M. R. (aiewsky, или Risnitch),— рядом с набросками, среди которых есть и Мария Николаевна Раевская и Амалия Ризнич.

Сотни людских профилей в пушкинских рукописях отражают его великую жадность к людям. Его общительность была необычайна. Вокруг него кишел всякий народ. Можно сказать, что он прожил жизнь в густой толпе. Он интересовался всеми, с кем сталкивался. Великое множество фигур проходит по его письмам, заметкам, дневникам,—и сколько их угадывается ещё на втором, затенённом плане. Его графика такова же. Она не очень разнообразна жанрами, но на редкость разнообразна людьми. Она прежде всего и главным образом портретна. Подсчёты показывают, что из девятисот, в круглых цифрах, пушкинских рисунков больше половины приходится на портретные изображения. Это даёт огромную галлерею современников. От черновиков «Руслана и Людмилы» 1817—1818 гг. до



(6)

рукописей предсмертных 1830-х годов знакомцы, приятели, друзья, недруги, просто встречные тянутся сплошной вереницей. Мы можем сейчас распознать далеко не всех; вероятно, в значительной части это вообще останется неразрешимой задачей, ибо нет материалов для отождествления. Но мы знаем уже многих, и, во всяком случае, всех основных лиц пушкинского круга.

Ключ распознания—в иконографических приёмах Пушкина. Его зрительная память замечательна. Свои зарисовки он делал всегда наизусть. Он делал их походя. Но он вычерчивал человеческое изображение быстро и точно. Для каждого лица у него была своя графическая формула. Он схватывал особенности моделей налету и запоминал навсегда. Он удерживал наиболее резкие типические черты. Он создавал себе портретную схему, которую повторял, слегка варьируя, а чаще—не меняя. Он не любил исправлять рисунка. При неудачах он предпочитал бросить профиль, чем корпеть над переделкой. Лишь в важных случаях, рисуя очень близкого человека или очень занимательную личность, он трудился над деталями, изменяя, выискивая их:

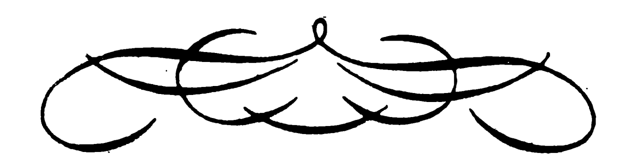


так было с наброском Наталии Николаевны, Рылеева, Чаадаева, Пестеля, Грибоедова и ещё немногих. Вообще же его перо работало мгновенно. У его профилей стиль лаконичного черновика. Он был найден Пушкиным сразу и не знал изменений. На протяжении двух десятилетий, в которые вмещается пушкинская графика, с 1818 по 1836, он всегда один и тот же. Он стал таким, как только детские, ученические, Лицеем внедряемые приемы рисования сменились юношескими, собственными, пушкинскими. С этой поры у них не было эволюции, как её не было у пушкинского почерка. Он отлился сразу, ещё раньше, и больше не развивался. Рукописи конца восемьсот десятых годов по начертаниям своим таковы же, как рукописи тридцатых. Строй пушкинских рисунков столь же устойчив: ранние тождественны предсмертным. В них менялось содержание, но не менялся стиль. Это—неподвижность диллетантизма. Характер портретных набросков Пушкина один все двадцать лет. Их исходная точка—жизнь, их конечная цель — ирония. Их черты обобщены и преувеличены. Они заострены, и их заострённость легко и часто переходит в карикатуру.



Пушкин любил это свойство в рисунке, как любил эпиграмму в поэзии: «Пишу карикатуры— знакомых столько лиц...». Тут сказались отчасти и лицейские традиции. Карикатуры Илличевского в рукописных журналах Лицея долго давали себя чувствовать в рисунках всех его товарищей. Однако пушкинскую графику отличает от них то, что было вообще свойственно ему в искусстве: в ней есть счастливая, всепобеждающая артистичность, которая здесь, в побочной области, в черновой графике, сообщает самым непритязательным его зарисовкам чисто пушкинскую прелесть, а в удачные минуты, стнюдь не редкие, подымает их до высокой художественности, всем очевидной и доступной. Таковы «адские рисунки» 1820-х годов или наброски люлюдей в Ушаковском альбоме, или похоронная процессия в «Гробовщике», или профили Олениной, и, прежде всего, большая, многолетняя серия автопортретов.





II

Это самое замечательное, что есть в пушкинской графике. Это — её сердцевина. И по художественности, и по численности, и по документальности, и по внутренней значимости автопортреты стоят на первом месте. Пушкин не уставал изображать себя. Его внимание к своему облику было настойчиво, и оно полно огромного смысла. Оно не сводится к повторению однажды найденной схемы. Формула своего лица у Пушкина была. Но он не довольствовался её применением. Он подходил к своим изображениям каждый раз как бы заново. У него была в отношениях с собой всегдашняя свежесть. Он рисовал себя с той особой пристальностью, какая во всём мировом искусстве есть только у од-

ного художника, а в писательской графике—ещё у одного поэта.

Так писал себя Рембрандт и рисовал Бодлер. Как и Пушкин, они являются редчайшими исключениями. Вообще говоря, автопортреты совсем не так часты, как это можно было бы думать. Художники и писатели не щедры на самоизображения. Одни не писали себя совсем, другие удовлетворялись тремя-четырьмя-пятью автопортретами. Сам Рубенс, плодоносный и пышный, едва-едва переступил эти границы и написал себя всего семь раз. Даже в индивидуалистическом XIX веке художники не выходили за те же пределы, будь то Курбе или Кипренский, Ван-Гог или Врубель.

Нужно было иное самочувствие, иное отношение к жизни, чтобы писать себя так, как писал Рембрандт. Количество его автопортретов потрясает. Он сделал с себя, между 1627 и 1667 гг., шестьдесят изображений маслом и около десятка гравюрой.

Именно так занимался собой и Пушкин. Он делал это, пожалуй, ещё настойчивее: на сорок лет рембрандтовского портретизма у него приходится только полтора десятилетия, с 1820 по



(١)

1836 г.; но за этот срок он успел изобразить себя шестьдесят с лишком раз. Должно быть значительное сходство побуждений, чтобы возникло это сходство количеств.

Есть два вида автопортретов. В одних художник занят своим внешним обликом, в других—своим внутренним миром. В первом случае автопортретист говорит: «вот как я выгляжу»; во втором—«вот каков я есмь». Там—самоотражение; тут—самоистолкование. Один спокойно констатирует, другой взволнованно исповедуется. В автопортрете отображающем—художник не знает разлада с жизнью, он принимает своё положение среди действительности таким, каково оно есть. В автопортрете истолковывающем—художник утверждает, что он не тот, каким его считают, что он не удовлетворён своим местом в жизни и хочет иного. Он бьёт за себя тревогу. Рембрандт—высшее выражение этого беспокойства. Его автопортреты—горькие раздумья над своей судьбой. В них мысль о том, что он есть, и мечта о том, чем он мог бы быть. Это «осколки большой исповеди», говоря словами Гёте.

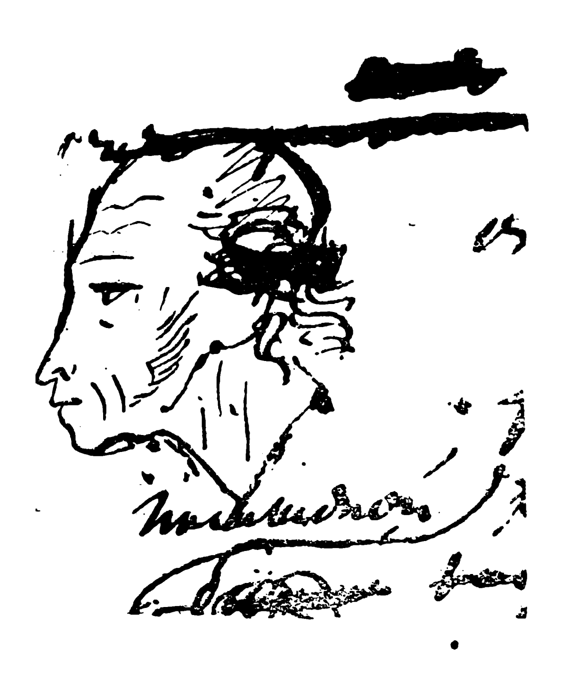
У самоизображений Пушкина,—при всей несоизмеримости его артистического диллетантства



с гениальным искусством Рембрандта,—та же природа. Он себя рисовал из внутренних побуждений. Если среди поэтических черновиков появлялись черты его собственного облика, то это шло на развороте какой-то мысли о себе. Потому-то все виды автопортретов были для Пушкина равноценны. Здесь выражали себя оттенки одной и той же заинтересованности собою. Даже к своей наружности он относился тревожно, можно сказать, страстно. Она не располагала к самоудовлетворённости. Он всю жизнь должен был её оборонять от злоязычия. «Хорош не был, а молод был», «vrai singe», «потомок негров безобразный»,—это надо было преодолевать не только в самооценках, но, хуже, — в житейском, светском плане. В этом смысле его автопортреты можно назвать воинственными: они сплошь да рядом подчёркивают неказистость отдельных черт. Это действительно «арапский профиль», якобы недостойный «дивного карандаша» Джорджа Дау. Но в их автокарикатуризме есть наступление на недругов, вызов свету, самоутверждение.

Рисуя свои черты, Пушкин одновременно и глядел на себя и мечтал о себе. Он изображал,

каким был когда-то, и придумывал, каким станет в будущем. Он передавал свой действительный облик и вместе с тем любил переносить себя в какие-нибудь иные времена—в другую жизнь с другим укладом. Так, на пороге ссылки он возвращался мыслью назад, «в те дни, когда в садах Лицея» он «безмятежно расцветал», и рисовал себя «молоденцем», «лицеистом», в лицейском мундирчике со стоячим воротничком. Среди волнений изгнания он заглядывал вперёд, в какие-то поздние годы, когда—«...в нём пыл души бы охладел,—во многом он бы изменился,—расстался б с музами, женился,—в деревне, счастлив и рогат,—носил бы стёганый халат»,—и он рисовал себя обрюзгшим, лысым, степенным мужчиной или иссохшим стариком. В политических раздумьях над судьбами Европы и России он перекраивал свой облик на французский лад, то современником падения Бастилии, то человеком эпохи якобинства, а то и прямо перерисовывал свой профиль под черты «Неподкупного», в виде какого-то двойного существа, «Пушкина-Робеспьера»; или же шёл в противоположный край, придумывая для своей наружности наиболее фантастические жизненные применения,—и изо-



бражал себя в виде «придворного арапа», «скорохода», «дворцового лакея», в шинели с пелеринкой, в тюрбане с пером.

Автобиографизм своих стихов и прозы, то обстоятельство, что он сам—первый и главный герой их, Пушкин отражал и прямыми автопортретами, и рисунками измышленных лиц, у которых были его собственные черты. Автопортретами всех родов пересыпаны черновики «Евгения Онегина», самого автобиографического из пушкинских произведений; в беловой рукописи «Кавказского пленника» рядом с программными строчками об охлаждённом сердце героя нарисован автопортрет (Рис. 3); в черновом тексте «Странника» изображение блаженного безумца наделено пушкинскими приметами (Рис. 52); в «Арапе Петра Великого» набросок предка сделан применительно к автопортретной схеме, и т. д.

К этому щедрому многообразию оттенков, выдумок и даже мудрствований над своей наружностью Пушкин прибегал также тогда, когда изображал себя просто, напрямик, таким, каким выглядел в повседневности. Так было потому, что и в самой жизни он играл со своим обликом не меньше, чем в графике. Он любил костюмировать-



(13)

ся и преображаться. Этим маскарадом он пугал соседей, особенно соседок, и дразнил чинов полицейского надзора. В Кишиневе он рядился по-молдавански, в Одессе по-гречески; в Михайловском по-мужицки. Его наряды бывали не всегда «приличны», — и «большой свет» возмущался, а иногда и вольнодумны, так что власти начинали следствие. Скучную жизнь он расцвечивал костюмными и парикмахерскими новшествами. Именно этими «травести» богаты его автопортреты. Они всех родов: причёска с отпущенными волосами, свисающими кольцами на плечи; причёска с подстриженными волосами, вьющимися вокруг головы; начисто срезанные волосы, обнажившие круглую голизну черепа; щёки гладкие, с втянутыми подскульями; щёки, поросшие бакенбардами; бакенбарды короткие, бакенбарды средние, бакенбарды длинные; губы без усов, тонкие, изогнутые, сжатые; губы с усиками, слегка отпущенными; губы с усами длинными, нависающими; фуляр вокруг шеи, гладко стянутый, чёрный; фуляр так же завязанный, но белый; фуляр с развевающимися бабочкой концами; шляпа высокая, светская; шляпа низкая, помещичья; картуз с козырьком, и т. д. и т. д.



(14)

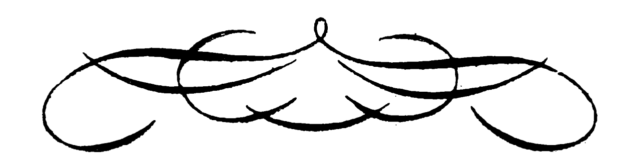
Надо было очень хорошо изучить себя и очень настойчиво следить за собой, чтобы этак шестьдесят с лишком раз менять оттенки, черты, приметы. Тут уже не просто память, не готовая схема, удобно ложащаяся на бумагу, когда перо само собой идет следом за мыслью, занятой тревогами дня и раздумьями над их смыслом,—тут свежесть глаза, наблюдающего эти детали и чёрточки и закрепляющего их по живым следам. Это делает человек, который любит и умеет подолгу смотреть на себя, для которого это привычная потребность,—может быть, даже необходимость. Зеркало для него первый друг. Оно даёт ему физическое общение с самим собой. Подойти к зеркалу, обменяться со своим отражением жестом, улыбкой, движением было, видимо, привычной потребностью для Пушкина. Автобиографично то, что сказано в первой главе «Евгения Онегина»: «Он два часа, по крайней мере, пред зеркалами проводил...». О том же говорят стихи к Кипренскому: «Себя, как в зеркале, я вижу...». Только так и могло сложиться разнообразие пушкинских автопортретов.

В этом смысле автопортреты Пушкина имеют огромную документальную ценность. Это наибо-



лее надёжные свидетельства примет и особенностей пушкинского облика. Они тем более важны, что охватывают весь основной период его жизни. Они отражают разные состояния, самочувствия, самонаблюдения Пушкина. Этого нет в официальных портретах поэта. Два основных портрета—Кипренского и Тропинина—и два добавочных—акварель Соколова и карандаш Вивьена,—сделанные с живого Пушкина, не могут перевесить ни убедительностью, ни интимностью диллетантских, черновых, пушкинских самозарисовок. В его набросках есть непосредственность и близость, которая не вызывает сомнений и свидетельствует каждой своей подробностью, что именно так он выглядел или так обряжал себя, или таким хотел себя видеть. На автопортретах лежит горячность повседневного, живого прикосновения к большим и малым фазам пушкинской судьбы.





III

Этим обусловлена одна разительная черта в возникновении пушкинских самозарисовок. Когда определяются их даты, то оказывается, что автопортреты в подавляющем большинстве сосредоточены в пределах одного десятилетия. Нет вовсе автопортретов, которые были бы сделаны до 1820 года, и совсем ничтожно число их после 1830-го. Этого отнюдь нельзя объяснить общим состоянием пушкинского рисования до одной даты и после другой. В лицейских рукописях, например, рисунков совсем не сохранилось; рисовал ли уже тогда Пушкин на своих черновиках—неизвестно; на одном из двух беловиков 1815 года есть какие-то следы профилей. Но уже черновики «Руслана и Людмилы», то-есть рукописи 1817—1818 годов, богаты рисунка-

ми; в частности, в них много портретов. Здесь уже закреплены люди, которые занимали воображение и мысль молодого Пушкина на радостях первой свободы и самостоятельной жизни. Тут — актрисы, танцорки, гвардейцы, сотоварищи по «Зелёной лампе», высокие особы, чиновники и т. д. Однако ни одного изображения самого себя Пушкин в «Руслане» не сделал. Это не значит, что он собой не интересовался; это свидетельствует лишь, что он на себе не задерживался.

Он растворялся в людском окружении, среди встреч, связей, высоких дебатов, низких шалостей и пр. У него было чувство здоровья, полноты жизни, не оставлявшей места для самопогружения. Пушкин не ощущал себя отдельно от общества, как ощущает человек больной член тела. Нужны были потрясения, катастрофа, изгнание 1820 года, чтобы он стал для себя главным предметом волнений и внимания, и чтобы его графика отразила это. Ссылка на юг стала первым рубежом пушкинских автопортретов. В «Кавказском пленнике», в «Бахчисарайском фонтане», в начатом «Онегине» у Пушкина появились первые зарисовки с себя.



Столь же определителен и противоположный рубеж,—1830 год. Пушкин продолжает всё так же рисовать. Его черновики имеют привычный вид. Это — те же этажи помарок и та же разбросанность рисунков, их много, они всякие, но автопортреты сходят на-нет, они появляются крайне редко, в виде исключения. У них новые и тяжёлые приметы—черты усталости, безнадёжности, конца. Их всего лишь пять: в 1831 г. не сделано ни одного; в 1832 г.—два, из которых один зачёркнут; в 1833 и 1834 гг.—снова ни одного; в 1835 г.—два; наконец, в 1836 г.—один. Если сопоставить эти пять набросков, сделанных за пять лет, с тем, что приходится на 1820—1830 годы, с их огромным, вдесятеро бо́льшим массивом изображений,—знаменательность такого явления становится очевидной.

Дата «1830» говорит сама за себя. С 1831 годом пришла свадьба, начались сложности семейной жизни, материальные тяготы, унижения, хлопоты, всё то, что Пушкин знал наперёд, о чем сказал в знаменитых словах: «Я женюсь без упоения, без ребяческого очарования. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня, они входили в



мои домашние расчёты. Каждая радость будет мне неожиданностью...». Обзаведясь семьёй, он отходил сам на задний план; он отодвигался в тень жены, детей, родных; ему было отныне не до себя. Он перестал быть собственным центром и сходился во мнениях с окружающими, полагавшими, что то, что было рядом с ним, важнее его самого.

Ничто не сравнится с усталостью, переданной в автопортретах последних лет (1835—1836). Не хочется верить, что Пушкин мог так выглядеть. Этот изрезанный морщинами, горький облик был, вероятно, у него тогда, когда он оставался наедине с самим собой и когда можно было не притворяться перед «светом». Это—подлинная иллюстрация безнадёжных строк: «Давно, усталый раб, замыслил я побег...». Заключительные автопортреты служат как бы иллюстрацией к этой стихотворной исповеди.

О том же свидетельствует ещё одно типическое явление. Его можно назвать условно «законом скопления». Наблюдения показывают, что автопортреты появлялись массой тогда, когда Пушкин стоял перед жизненными осложнениями или внутренними потрясениями. Это вызывало



(18)

его особенную сосредоточенность. Он примеривался к будущему, размышлял, тревожился, видел себя в новых обстоятельствах,—и его перо, как стрелка сейсмографа, выводила на бумаге черты, принимавшие его облик. Пушкинские автопортреты потому и несут в себе «рембрандтовскую» кровь, что они—отражение этих душевных и житейских тревог.

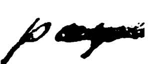
Действительно, основные скопления пушкинских автопортретов связаны со следующими датами: 1823 г., октябрь—декабрь, в Одессе; 1824 г., май—июнь, сентябрь—ноябрь, в Одессе и Михайловском; 1826 г., январь вместе с последними числами декабря 1825 г., в Михайловском; и 1829 г., апрель—декабрь, преимущественно в Москве. На эти даты приходятся: для 1823 г.— восемь автопортретов; для 1824 г.— шесть; для 1826 г.—семь; для 1829 г.—семь. Четыре этапа собирают двадцать восемь автопортретов Пушкина, без малого половину общего их количества.

Но именно то, что связано в пушкинской жизни с указанными годами и месяцами, делает понятным это резкое повышение автопортретной кривой. Октябрь-декабрь 1823 года в Одессе—

(19)

это очень важная пора и в личной жизни Пушкина, и в его общественном самочувствии. Наступил кризис в сердечных делах и кризис в служебном положении. В эти месяцы, с одной стороны, дело подошло к разрыву с Амалией Ризнич, и вместе с тем начиналось новое, ещё более осложнявшее положение Пушкина, увлечение Елизаветой Ксавериевной Воронцовой, женой наместника края и начальника Пушкина; с другой стороны, отношения с этим начальством уже дали трещину, принесли Пушкину первые унижения, и обеим сторонам теперь стало ясно, что вместе им не ужиться. В черновиках «Евгения Онегина», писавшихся как раз в это время, в первой и второй главах, где лирические отступления дают широчайший простор автобиографическим высказываниям, пушкинские самозарисовки, в самом деле, всё время перекрещиваются с изображениями остальных участников драмы—с профилями Ризнич, Воронцовой и «лорда Мидаса».

Вторая группа автопортретов, возникшая в 1824 году, столь же симптоматична. Она приходится на конец отношений Пушкина с Воронцовой, ссору с наместником и вынужденный отъ-



езд в Михайловское. Май-июнь, это—унизительная командировка «на саранчу», отповедь Пушкина, письмо Воронцова в Петербург с требованием изъятия поэта из Одессы, отставка, предписание выехать в Псковскую губернию; сентябрь-ноябрь, это—первые месяцы ссылки в Михайловском, крайнее обострение отношений с семьей, резкая ссора с отцом, приведшая Пушкина к ходатайству о переводе его в крепость, отчаянные письма к друзьям в Петербург, попытки бежать за границу.

Третья группа автопортретов,—конца декабря 1825 г. и всего января 1826 года,—связана, разумеется, с важнейшим событием—с разгромом и последствиями декабристского восстания,—повод более чем достаточный, чтобы ждать грома и над собой, загадывать о будущем, искать помощи настоящих друзей, тревожиться о товарищах, попавших в беду, и т. п. Автопортреты, сделанные Пушкиным в первых числах января в таком окружении, как профили декабристов в черновиках «Евгения Онегина»,—лучшее доказательство этого состояния.

Наконец, последнюю большую группу своих изображений Пушкин делает в 1829 году, весной



и, главным образом, осенью. Решалась его интимная, личная судьба. Автопортреты этой поры — свидетели его надежд, отчаяний, утешений. В конце апреля он просит у Н. И. Гончаровой руку дочери, получает полусогласие-полуотказ, во всяком случае — отсрочку решения. Первого мая, в «нетерпении сердца, больного счастьем», он мчится из Москвы прочь и совершает своё «арзрумское путешествие»; в конце сентября он возвращается в Москву, которая его встречает очередными неприятностями с Бенкендорфом из-за самовольной поездки на Кавказ и многозначительным холодом у Гончаровых, заставившим Пушкина уехать в Петербург, «la mort dans l'ame» — «со смертью в душе», — как объяснялся он позднее, в письме к будущей тёще. Наступает 1830 год, приходит канун свадьбы, надвигается вся тяжесть материальных забот об обеспечении будущей семьи; теперь в зарисовках Пушкина появляются профили Н. Н. Гончаровой невесты, потом жены, а сам он отступает на задний план и уже зарисовывает себя случайно, редко, с очень большими перерывами: в 1831, в первом году женитьбы, нет автопортретов совсем; нет их вовсе в 1833 и 1834 гг.

Эти финальные годы для пушкинских самоизображений столь же типичны, как типичны начальные для ранних автопортретов. Первые самоизображения так же разрознены и единичны. Как выглядел лицейский Пушкин, мы достоверно не знаем. Ни одного надёжного портрета лицейских лет не сохранилось. Акварель, якобы принадлежавшая директору лицея Энгельгардту,— фальшивка; она сделана, видимо, в начале 1840-х годов, применительно к группе акварельных портретов лицеистов, находившейся в семье Б. К. Данзаса. Известная литография Гейтмана, 1822 года, приложенная к первому изданию «Кавказского пленника» и изображающая Пушкина подростком, стилизована вообще; возраст Пушкина на ней неопределённый, — то ли ребёнок, то ли взрослый; во всяком случае, черты лица скомбинированы из детскости и возмужалости, как скомбинирован костюм из ребячьей рубашки и романтического плаща. Пушкин имел основание в письме к Гнедичу сказать об этой литографии: «...не знаю, похож ли?» Спорен и акварельный портрет, аналогичный по композиции гейтмановскому,—работа неизвестного дилетанта в коллекции Пушкинского дома; нет

сомнения в том, что он сделан раньше литографии Гейтмана и лёг ей в основу. Затем идёт сразу скачок в несколько лет, и только в 1827 г. появляются первые, бесспорные, сделанные с натуры, изображения Пушкина. Таким образом, весь ранний период пушкинской иконографии держится на автопортретах. Они — единственное свидетельство и надёжнейшее представление о том, как выглядел Пушкин в первое, основное десятилетие своей послелицейской жизни,—в пору южной и михайловской ссылок.

Однако лицейская пора и в автопортретах не получила непосредственного отражения. Лишь в одном случае можно поставить вопрос; не набросал ли себя Пушкин в лицейском виде. Такое предположение возникает в отношении рисунка на листе бумаги (Рис. 1), который был некогда у лицеиста XXIII курса А. Ольхина, держателя так называемой «тетради Всеволожского»; рисунок вместе с самой тетрадью был приобретён в своё время Государств. Литературным музеем (Рук. № 1219/1). Это—профиль юношеского склада. У наброска наиболее молодые черты из всех имеющихся автопортретов Пушкина. Стоячий воротник мундира говорит о той же лицейской



(22)

форме, какую мы видим на других портретах лицеистов. Пушкинское лицо узнаётся сразу: глаза, нос, «арапское» смыкание губ, подбородок,—всё по-пушкински характерно. Но кое-что в манере рисунка небезусловно, как небезусловен и пушкинский почерк слов «Je suis», написанных верхом вниз, у воротничка справа. Всё же, общая убедительность пушкинской подлинности рисунка перевешивает сомнительность деталей, вроде пунктира в части наброска; точно так же в надписи есть нарочитая каллиграфичность, затушёвывающая естественность почерка, хотя надо отметить, что образцов раннего французского почерка Пушкина не сохранилось, и сравнить не с чем. Положительное значение имеет и надпись Ольхина об авторстве Пушкина, тем более, что она сделана в 1858 году, когда нашего пиэтета к пушкинским рисункам не существовало. Когда был нарисован этот автопортрет,—в лицейские ли годы, или ретроспективно? Твёрдых данных для решения нет. Между последними годами Лицея и временем изготовления «тетради Всеволожского» такой автопортрет вполне возможен. Думается, что одновременное соединение в руках А. Ольхина «тетради Всеволожского» и этого

автопортрета служит в известной мере указанием, что надо сблизить оба документа и поместить автопортрет где-то между концом 1818 г. и началом 1820 г., когда возникла тетрадь. Таким образом, наиболее естественным будет предположение, что и эта самозарисовка в лицейском виде сделана по воспоминаниям, задним числом, как сделаны были и другие лицейские автопортреты Пушкина.

Безусловные, непосредственно созданные самоизображения начинаются у Пушкина с роковой даты, с 1820 года, принесшего ему первую катастрофу. Действительно, этот год отмечен первым настоящим, по-пушкински сделанным автопортретом (Рис. 2). Можно сказать, что он с подобающей торжественностью и сосредоточенностью открывает собой весь автопортретный ряд (Собр. Пушкинского дома; рук. № 794). Изображение сделано крупным масштабом. Это один из очень немногих погрудных автопортретов. Обычно Пушкин довольствовался простым профилем. На этот раз он зарисовал себя в полуфигуру и тщательно прочертил всё—и голову, и туловище, и детали костюма. Более того, он заключил своё изображение в медальон и жи-

вописным штрихом затушевал фон. В рисунке есть нарочитое подражание стилю миниатюр. Пушкин хотел оставить о себе память, как это стал бы делать профессиональный художник, которому он сам или друзья перед разлукой заказали прощальную миниатюру-портрет.

Любопытны черты лица двадцатилетнего Пушкина. Мы видим их впервые. Их строй является ключом ко всем дальнейшим автопортретам михайловского периода. Весь облик подтянут, худощав, заострён; у него покатая, почти стремительная линия лба, надбровий, носа; выступающая вперёд верхняя губа; сухая, извилистая линия рта; вздёрнутые очертания ноздрей; нерельефный, срезанный подбородок, крупно поставленные глаза, отмеченные той особой выпуклостью, которую сумел передать только Тропинин в этюдном наброске и в окончательном портрете Пушкина.

Индивидуальна на первом автопортрете причёска: она—небольшая, тщательно приглаженная, собранная округло по затылку; она придаёт автопортрету прибранность, соответствующую строгому характеру всего изображения. Больше такой манеры носить волосы у Пушкина мы не



встретим. Начиная с кишиневских и кончая предсмертными изображениями, везде дальше пойдёт та всклокоченная, вольная, играющая прядями и кольцами копна волос, которая входит традиционно в наше представление о пушкинском облике. Да и вообще, во всех последующих автопортретах исчезает эта подтянутость, официозность. С ближайшего же рисунка начинается коренная особенность пушкинских самоизображений—их сугубая интимность, которая делает пушкинские автопортреты графической исповедью.

Каковы бы эти изображения ни были—серьёзны или шутливы, печальны или карикатурны,—они остаются пометками, сделанными наскоро, лаконично, для собственной памяти, примерно так, как сделаны сохранившиеся записи пушкинского дневника. Таков второй автопортрет, находящийся в рукописи «Кавказского пленника», и таковы все следующие. Исключения, возвращающего нас к стилю автоминиатюры 1820 года, нельзя назвать. Между этой миниатюрой и вторым самоизображением проходит около года. Пушкин уже прочно сидит в Кишиневе, лишь изредка, с разрешения добряка Инзова, давая

себе передышку в отлучках. В мае 1821 года «Кавказский пленник» был совершенно окончен; но в перебелённую рукопись (Пушкинский дом, рук. № 46; л. 6/1) Пушкин стал вносить поправки и на шестом её листе сделал автопортрет (Рис. 3). Он нарисован возле знаменательных автобиографических строк: «Но Русский жизни молодой—Давно утратил сладострастье,—Не мог он сердцем отвечать—Любви младенческой, открытой,—Быть может, сон давно забытый—Боялся он воспоминать». Эти строки переходят далее в лирическое отступление: «Не вдруг увянет наша младость»... и т. д. Рисуя здесь автопортрет, Пушкин скрепляет им своё позднейшее утверждение, что в герое романтической поэмы он изобразил самого себя.

Видимо, и в жизненном его облике появились теперь романтические оттенки. В сравнении с автопортретом 1820 года этот набросок в «Кавказском пленнике» лишён чопорности, он взволнованнее, горячее, небрежнее. Это тот же двадцатилетний Пушкин, однако он весь вольнее, раскованнее. На передаче черт лица это не отражается. Они делаются по одной схеме. Она дана в чистом виде профильной линией начатого и

брошенного автопортрета в кишиневском черновике «Статьи о французской словесности». 1821—1822 гг. (Пушк. дом, рук. № 286, л. 1/2). Среди десятка голов здесь вычерчен скупой очерк лба, носа, губ и подбородка. Таковы же ещё несколько абрисов на черновике «Письма Татьяны» в третьей главе «Онегина» (Ленинская библиотека, рук. № 2370, л. 5/2),—три находящие одна на другую профильные линии; Пушкин словно упражнялся в мгновенном и лаконичном вычерчивании своего облика с одного маху, не отрывая пера от бумаги. Эта проба делалась в конце мая—начале июня 1824 года. Через четыре месяца, в начале октября 1824 года, Пушкин повторил опыт в черновике «Разговора книгопродавца с поэтом» (Лен. библ., рук. № 2370, л. 28/2): опять одна профильная линия, решительная, сделанная сразу. Пушкин вполне овладел «формулой». Она перенесена и в другие автопортреты этих лет. Но в общем облике поэта теперь появляются детали, в которых находят себе выход романтика самочувствия и вольность повадок поэта. Впервые появляются длинные, спускающиеся на воротник пряди волос, общая растрёпанность причёски, спутанной, ложащей-



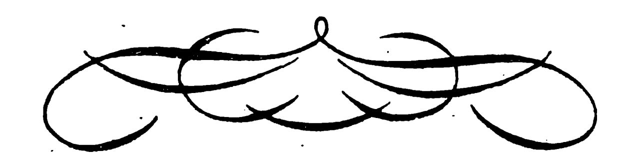
ся на лоб и на череп, как доведётся. Эта романтика закреплена и в двух следующих автопортретах, но по-разному: в одном поэт высмеивает себя, в другом утверждает. Первый сделан на листке 1821 года с записями турецких слов, покрытом по всем направлениям кишиневскими профилями (Пушк. дом., рук. № 698, л. 1/2), среди них — карикатурное самоизображение Пушкина в подчеркнуто уродливом виде (Рис. 4). Каждая портретная черта доведена до нелепости: выпуклость глаз переходит в пучеглазие, нос принял утиную форму, губы стянуты в треугольник, кудри небрежно растрёпаны, они падают длинными кольцами на плечи, спускаются вольными завитками на лоб. Второй автопортрет, наоборот, серьёзен. Сделан он (Ленинградская Публичная библ., рук. № 42, л. 65/1) на обороте листа с черновиком стихов «Горишь ли ты, лампада наша...». Этот автопортрет нарисован в Кишиневе осенью, в сентябре 1822 года; на листке, внизу, два неизвестных мужских профиля, в центре— изображение Пушкина. Сначала оно было сделано карандашом, как и оба других профиля; вторично Пушкин прошёлся по нему кое-где чернилами. Поэт набросал своё изображение в штат-

ском костюме, но в военной казачьей папахе, однако графит лёг вяло, расплывчато, и Пушкин, решив усилить изображение, сделал это чернилами поверх карандашного рисунка. Здесь был тот Пушкин, каким он помнил себя во время первого путешествия по Кавказу, в июне—июле 1820 года, в самом начале своей южной ссылки, когда он сопровождал Раевских по небезопасному маршруту, под охраной военного эскорта. «Тень опасности нравится мечтательному воображению»—писал Пушкин брату Льву Сергеевичу об этом пути—«ввиду неприязненных полей свободных горских народов». Это «мечтательное воображение» вернуло его к своему облику спустя два года. Естественно, что центром рисунка стала экзотика костюма, папаха и т. п. Тут было первое «травести» Пушкина.

Кишиневская одурь, потребность встряхнуться, утвердить себя, разыграться силами, быстро ввела его во вкус таких превращений и в жизни и в рисунке. Мемуаристы рассказывают, что на улицах Кишинева Пушкин «очень часто появлялся в самых разнообразных и странных костюмах: то, бывало, появится в костюме турка, в широчайших шароварах, в сандалиях, и с

феской на голове, важно покуривая трубку; то появится греком, евреем, цыганом и т. д.». А в рисунках он вёл другую, более интимную линию,—занимался не столько внешними, сколько внутренними метаморфозами, измышлял себе какую-нибудь новую биографию или заглядывал далеко вперёд, или же возвращался мыслью к отжитым годам. Это были для него самые важные минуты размышления над собой, минуты мечтаний, примериваний, воплощений—всего того, чем богаты основные скопления автопортретов в пору кризисов 1823, 1824, 1826 и 1829 годов.





IV

Когда этой напряжённости жизнеощущения и настороженности к своей судьбе не было, Пушкин глядел на себя небрежно, мимоходом, во всяком случае с меньшим вниманием, чем на тех людей, с которыми соприкасался и которые занимали его уже потому, что они были непривычными, чужими, со стороны, и что в каждом из них можно было отыскать какую-нибудь диковинность облика. «Пишу карикатуры,—знакомых столько лиц»,—выражал он это своё чувство перед пестрым населением Кишинева. В таких настроениях, рисуя массами всякие профили, он оттеснял самого себя назад или даже попросту перечёркивал уже сделанный автопортрет. Так, на листке (Ленингр. публ. библ., рук. № 42,

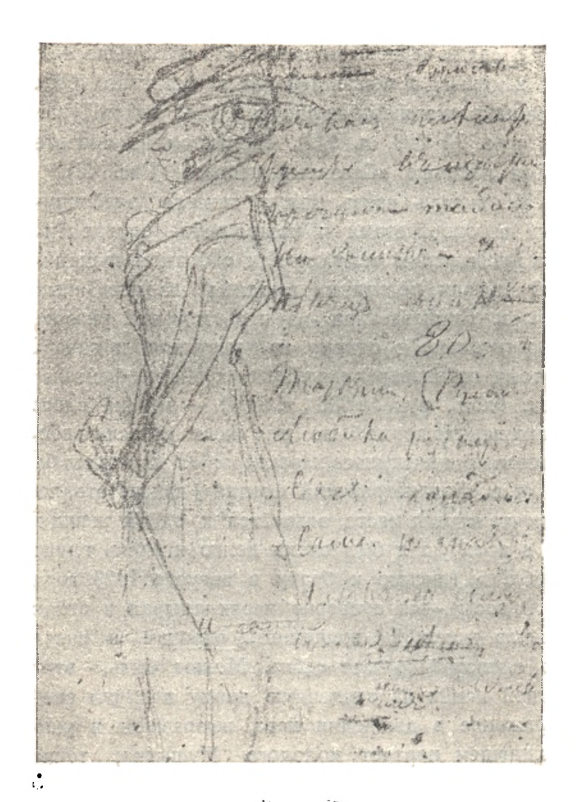
л. 64/1) с черновыми строчками «Кинжала», носящем пометку «22 juin 1822», Пушкин среди полутора десятков зарисовок разных кишиневских людей дважды начинал и свой портрет,—в середине, под деревом, и внизу, у края страницы,—но оба раза удовлетворялся тем, что наскоро чертил линию лба, носа, губ, и затем бросал, не кончив. А на черновике «Бахчисарайского фонтана», в том же 1822 году, у строк: «Увы, дворец Бахчисарая скрывает юную княжну», и т. д. (Лен. библ., рук. № 2366, л: 23/1), начав своё изображение и доведя его до половины, уже занявшись было некоторыми деталями, Пушкин вдруг перечеркнул волнистой линией абрис носа, губ, глаз и оставил автопортрет недоделанным (Рис. 7).

Это зачёркивание профиля—обычный приём Пушкина, когда он считал нужным «расправиться с собой». Так заштрихованы и те остальные автопортреты, от которых он, так сказать, «отрёкся»; они перечёркнуты зигзагом или рядом параллельных линий по серёдке профиля. То же проделал он через год со следующим автопортретом, набросанным в начале «Евгения Онегина», в XII строфе первой главы, то-есть, вероятно, в

мае—июне 1823 года; кончив строчки: «Как рано мог уж он тревожить сердца кокеток записных» (Лен. библ., рук. № 2369, л. 80/1), он стал по обыкновению заполнять профилями перерыв между строчками; среди нескольких голов он нарисовал было и себя, но вдруг зачеркнул, не продолжая. По типу и по подробностям нет разницы между этим изображением и предыдущим. Внешний облик Пушкина в эти 1821—1823 годы был устойчив: очень худощавое лицо, взлохмаченные волосы, чёрный, высоко повязанный вокруг шеи шарф, в котором, по моде, утопает подбородок, узкий фрак с поднятыми плечами и воротником-шалью.

Такие зачёркивания сделанного изображения у Пушкина вовсе не часты. Приём этот он применял лишь к самоизображениям. Среди сотен профилей других лиц не встречается ни одного заштрихованного, вымаранного наброска. Он их доделывал или недоделывал, — но не уничтожал. И с самим собой Пушкин обращался так редко. На шестьдесят с лишком автопортретов насчитывается перечёркнутых всего лишь восемь. Внешних поводов для этого у него не могло быть. Все заштриховки и уничтожения делались

только в черновых рукописях, в никому не видимой, творческой кухне. Если это делалось, то для себя. Тут было какое-то очень интимное чувство, некая беседа с самим собой, или исповедь самому себе, которая заставляла пушкинскую руку начинать автопортрет, а затем внезапно встречалась с каким-то внутренним отталкиванием; тогда нетерпеливым зигзагом перечёркивалась самая жизненная часть изображения, его центр, те черты, которые определяли сходство; дальше рука отказывалась продолжать рисунок. Так зачеркнул Пушкин оба названных выше автопортрета; так зачеркнул он начатый автопортрет на листе 8/1, рук. № 2369 (Лен. библ.), после XVI строфы первой главы «Онегина» (Рис. 8); так, дважды на одной странице, перекрестил он себя и на листе 36/1, рук. № 2369, в XVII строфе второй главы «Онегина» (Рис. 15); так заштриховал он себя среди профилей декабристов на листе 81/2, рук. № 2370 (Лен. библ.) (Рис. 30); так густо затушевал карандашом погрудный автопортрет возле XXXVI строфы четвёртой главы «Евгения Онегина» (Лен. библ., рук. № 2370, л. 76/1); так замазал автопортрет в лавровом венке рядом с профилем Мицкевича на листе 6/1, рук. № 2373 (Лен.



библ.), среди черновиков начала «Гасуба» (Рис. 45); так, наконец, в последний раз заштриховал себя возле наброска жены на рисунке. 1832 года (Пушк. дом, рук. № 828, л. 2/2), сделанном на обороте «Счёта изданию «Северных цветов» (Рис. 49).

Установить связь между такими зачёркнутыми автопортретами и каким-либо определённым пушкинским текстом или событием пушкинской жизни нельзя ни в одном из названных случаев. Единственное, на что можно указать применительно к одному из рисунков, к зачёркнутому автопортрету в «Бахчисарайском фонтане» (Лен. библ., рук. № 236, л. 23/1), — это на слова Пушкина, что поэма была для него связана с воспоминаниями интимного характера: «я не желал бы его (т. е. «Бахчисарайский фонтан») напечатать, потому что многие места относятся к одной женщине, в которую я был очень долго и очень глупо влюблён» (письмо к брату в августе 1823 года из Одессы),—«я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины... впрочем, я писал его единственно для себя». Может быть, этот скупой намёк на сердечную драму получил своё выражение в движении пера, вызвавшем и уничтожившем портрет молодого Пушкина; точно



так же не исключено, во втором случае, что поводом к возникновению и к зачёркиванию своего портрета могли явиться автобиографические воспоминания, появившиеся в первой главе «Евгения Онегина», где Пушкин впервые применил и прямые лирические отступления, и передачу герою романа своих собственных мыслей, страстей и навыков. Строфы X, XI, и XII, знаменательно стоящие среди многоточий, заменивших предшествующие и последующие строфы, можно в самом прямом смысле слова назвать дневником, в котором Пушкин отразил себя не вполне таким, каким был, но таким, каким хотел бы быть. Автопортрет здесь более чем уместен.

Вообще, для возникновения автопортретов, значение «Евгения Онегина» исключительно. Из шести с лишком десятков самоизображений в двадцати случаях Пушкин зарисовал себя в черновиках «Онегина». Эти автопортреты сосредоточены между шестнадцатой строфой первой главы и двадцать шестой строфой пятой главы, т. е. хронологически они совпадают с периодом между маем—июлем 1823 года, в Кишиневе или Одессе, и примерно июлем 1826 года, в Михайловском. Основная пора сердечных и обществен-



ных осложнений в пушкинской жизни, — от приготовления к переезду в Одессу под начало Воронцова и одесских встреч с Амалией Ризнич и Елизаветой Ксавериевной Воронцовой до казни декабристов, смерти Ризнич, хлопот об отмене ссылки и возвращении в Москву,—ведёт в онегинских рукописях свою вторую, параллельную линию, в виде автопортретов и зарисовок главных и второстепенных персонажей окружения Пушкина. Этим сугубо подчёркивается автобиографический фон «Онегина», его второй план, открыто проявляющий себя в лирических отступлениях, вуалируемый в намёках и уподоблениях, но по существу имеющий более глубокий и всесторонний характер, нежели это кажется. Ни одна другая вещь Пушкина не может соперничать с «Онегиным» насыщенностью и разнообразием зарисовок людей, фигур, профилей, движений и т. п. В частности, все типы пушкинских автопортретов в «Онегине» налицо—от простых жизненных изображений до портретов вымышленных, «портретов-травести», в которых Пушкин примеривался к событиям, принимая различные облики, мечтал, сочинял себе куски какой-то новой биографии, то возможной, а то и немыслимой.

Знаменательно, что онегинская группа автопортретов открывается именно этим. На листе 8/1 рукописи № 2369 (Лен. библ.) Пушкин рисует и зачеркивает себя (Рис. 8), а через страницу, на листе 9/2 той же рукописи, закончив XVI строфу первой главы «Онегина» и обозначив это концовкой в виде надломленной черты, он делает несколько профилей, в том числе три автопортрета. Один из них только начат и тут же густо зачёркнут. Это обычный профиль с бакенбардами. Приступив к подлинному своему изображению, Пушкин вдруг заштриховал себя. Его мысли приняли новое направление, и рука отразила их. Он стал тщательно делать два автопортрета иного склада (Рис. 9 и 10). Первый из них—молодой, второй—старый; это Пушкин в прошлом и Пушкин в будущем. Нарисованы они не сразу. Молодой Пушкин был сделан немедленно, как только была кончена строфа, под чертой, первым среди набросков. Это—Пушкин послелицейский, молодой щёголь, с длинными кудрями, в высоко подвязанном шарфе,—Пушкин пиров и развлечений. Портрет возник в явной связи с воспоминаниями о былых встречах с друзьями в петербургских модных ресторанах, которые описаны тут же, в

этом же черновике: «К Talon помчался, он уверен, — Что ждёт уж там его Каверин.—Вошёл, и пробка в потолок...» и т. д.

Второй автопортрет, старческий, сделан, наоборот, последним среди зарисовок. Сначала Пушкин набросал слева какого-то старика, облысевшего, с морщинами на лбу, с резко выпяченными губами и длинным носом; а затем, перевернув страницу боком, поверх последних строчек XVI строфы, стал изображать самого себя применительно к этому старику,—обрюзгшим, располневшим, усталым Пушкиным каких-то далёких, будущих лет, до которых он не дожил. Характерная подробность: Пушкин на этом наброске нарисовал себе бакенбарды; он не носил их в эту пору; он придумал их для себя; это—первое проявление того, что на деле он осуществит лишь спустя полтора года, когда попадёт в Михайловское.

Такая игра со своим обликом проходит по всем начальным листам онегинских черновиков 1823 года. Контрасты молодости и старости, реального и вымышленного облика, чередуются здесь один за другим. Это основная линия автопортретов данной поры. Так, лист 26/2, рук.



№ 2369 (Лен. библ.) даёт на полях не вошедшего в печать текста, после IX строфы второй главы «Онегина», новый вариант Пушкина-старика: набросок (Рис. 12) изображает поэта в виде дряхлеющего старца, высохшего, измождённого, с морщинистыми складками кожи на шее и остатками волос на висках; а через страницу, на листе 27/2, у строф XI—XII, Пушкин рисует себя более молодым, чем был на самом деле, (Рис. 13),—видимо, таким, каким выглядел недавно,—вероятно, в 1820 году, когда совершал кавказское путешествие с Раевскими и испытал увлечение Марией Раевской, чей профиль нарисован здесь же. Таким Пушкин изобразил себя и на листе 37/1 этой рукописи, у черновиков XXX—XXXI строф второй главы, в конце ноября или начале декабря 1823 года (Рис. 19), а затем на листе 3/2 рукописи № 2370 (Лен. библ.), у XXX строфы третьей главы «Онегина», в мае-июне 1824 года.

Подлинных автопортретов, отражающих действительную внешность Пушкина кишиневско-одесского периода, очень немного: кроме упомянутого автопортрета в «Кавказском пленнике», таково ещё изображение (Рис. 11) на листе 17/2



рукописи № 2369 (Лен. библ.); далее—на листе 36/1 той же рукописи (Рис. 15) и, наконец, на обороте этого листа—36/2 (Рис. 18). Автопортрет на листе 17/2—большой, с подчёркнутыми особенностями строения пушкинского лица,—один из наиболее запоминающихся по своей выразительности и определённости. Его появление в начале XV строфы первой главы «Евгения Онегина», у варианта стихов, говорящих о дружбе автора с героем, характерно. Пушкин написал: «Приличий света свергнув бремя,—Как он, отстав от суеты,—С ним подружился я в то время...»,—и скрепил это утверждение автопортретом. Два других наброска, на листах 36/1 и 36/2, меньшие по размерам, передают тот же облик, но в более смягчённом, сдержанном варианте. На листе 36/1, вообще говоря, существуют три автопортрета, но оставлен один, верхний, в таком же чёрном фуляре вокруг шеи и в выступающем мысиком воротничке, как на предыдущем листе 17/2 и на последующем листе 36/2; оба же других автопортрета (Рис. 16 и 17) лишь начаты, а затем зачёркнуты неоконченными; возникли они позже, уже после окончания XXVII строфы второй главы «Онегина», в ноябре 1823 года, и, мо-



(32)

жет быть, вообще в другой связи и в другое время, среди профилей разных лиц, в том числе обоих Раевских. Автопортрет на листе 36/2, сделанный у непосредственного продолжения этой второй главы, в строфе XXIX—XXX, в том же ноябре 1823 года, отличается от предшествующих набросков только тем, что он—погрудный и передаёт очертания костюма, отсутствующего на листе 36/1. Однако он интересен не этой деталью, а тем, что окружён изображениями женского облика. Все они наделены прекрасными правильными чертами лица, почти классического склада, с высокой «античной» причёской, заложенной наподобие древней каски. Кто эта женщина—пока ответить невозможно. Но уснащённость листа её изображениями, сделанными рядом с пушкинским автопортретом, говорит о какой-то важной сердечной истории,— может быть, о той «третьей любви», до сих пор не разгаданной, которая дополняет любовь к Ризнич и любовь к Воронцовой в одесскую пору.

В очень значительной мере и остальные автопортреты 1823 года надо считать также связанными с сердечными делами Пушкина. В ру-



(33)

кописях этого времени пушкинские автопортреты то прослаиваются изображениями Ризнич, Воронцовой, Марии Раевской, то сделаны вместе с ними на одной странице. Так, серия героинь идёт следом за автопортретом листа 17/2; с другой стороны, на листах 26/2 и 27/2 рук. № 2369 (Лен. библ.), автопортреты соединены с изображениями М. Н. Раевской и А. Ризнич так же, как на листе 37/1 автопортрет соединён с изображениями Е. К. Воронцовой.

Параллельно у Пушкина идёт иная, фантастическая, обработка своих изображений. Пушкин делает всевозможные опыты. Его автопортретные «травести» не знают удержа. Он преображает себя даже в женщину. На кишиневском листе с записью турецких слов (Пушк. дом, рук. № 698, л. 1/2), возле карикатурного автопортрета обычного типа, среди ряда голов открываем неожиданное изображение, у которого женский облик и черты Пушкина,—«modo vir, modo femina», как позднее будет стоять в эпиграфе к «Домику в Коломне» (Рис. 5). Поэт начал воспроизводить линию своего профиля, заострил его насмешливыми искажениями черт и вдруг приделал дамскую причёску, «взрыхлял»



подбородок, округлил линию черепа и т. п. Такого рода операцию Пушкин проделывает очень редко, но всё же эта кишиневская композиция «мадам Александр Сергеевич» не единична. Таков же второй его автопортрет с женской причёской, находящейся в черновиках «Клеопатры» (Лен. библ., рук. № 2370, л. 23/2). Наконец, десять лет спустя, в 1831 году, на обороте большого портрета Грибоедова (собр. Гос. лит. музея), Пушкин в третий раз повторяет этот опыт (Рис. 48) и уже в монументальных масштабах: перед нами изображение дамы, сделанное погрудь, со всеми приметами женского строения и костюма, в модной причёске, в типическом туалете, с открытой шеей, полными плечами, высоким бюстом; но профиль у дамы—пушкинский, причём это не случайное сходство: Пушкин настойчиво, по кусочкам, с нажимом вычерчивая линию, превращает профиль дамы в свой собственный. Это ему удаётся в такой степени, что сходство становится неприятным, назойливым,—и тогда поэт прибегает к своему традиционному приёму «отказа»—он зачёркивает волнистой линией ту часть рисунка, которая решает сходство,—лоб, глаза, нос, губы, подбородок. Остального он не тро-



гает; остальное есть просто «некая женщина»; она продолжает существовать.

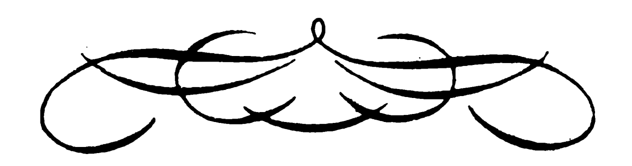
У фантастики других «травести» более сложные приёмы и более глубокие поводы. В ноябре 1823 года, в Одессе, на листе 34/2, рук. № 2369 (Лен. библ.), у XXII строфы второй главы «Онегина», Пушкин сделал автопортрет в виде арапа—выездного лакея или дворцового скорохода, в тюрбане, в ливрейной пелерине (Рис. 14). Это самое уничижительное из пушкинских автопортретных изображений. Перед нами явственный отголосок того ощущения угнетённости, какое Пушкин испытал в итоге неудачных попыток вырваться из ссылки и безрезультатных прошений на имя Александра I. Поэт писал об этом брату в следующем месяце: «Ты знаешь, что я дважды просил Иван Ивановича о своем отпуске через его министров, и два раза воспоследовал всемилостивейший отказ. Осталось одно — писать прямо на его имя: такому-то в Зимнем дворце, что против Петропавловской крепости, не то взять тихонько трость и шляпу и поехать посмотреть на Константинополь. Святая Русь мне становится невтерпёж».

Самоизображение в виде «скорохода» урав-



новешивается размахом в другую сторону: в набросках, сделанных спустя полгода, в мае-июне 1824 года, на листе 6/2, рук. 2370 (Лен. библ.), возле обычного автопортрета, с коротко остриженной головой (мемуары говорят: «Пушкин иногда подвержен был горячке, а потому принужден был брить голову»); нарисованы два изображения с пушкинским обликом; оба автопортрета даны в костюмах и причёсках французских людей конца XVIII века, на одном — эпохи взятия Бастилии 1780-х годов, на другом — времён якобинства 1790-х годов (Рис. 20 и 21). Это значит, что Пушкин вообразил себя и зарисовал современником и участником Первой французской революции. О таком замысле свидетельствует текст, находящийся на этой же странице возле автопортретов: их профили возникли во время работы над стихотворением, темой которого является французская революция и Наполеон: «...Вещали книжники, тревожились цари,—Свободы буря поднималась... И вдруг нагрянула...— Явился муж земных судеб...».





V

Михайловская пора кладет вымыслам конец. «Доминанта сердца» исчезает; прекращаются и «травести». Автопортреты принимают иной характер. Только один раз, в очень важную дату, мы встречаемся с обликом, продиктованным «памятью сердца»: на листе 43/1, рук: № 2368, (Лен. б.) возле автопортрета верхом (Рис. 32), есть профиль Амалии Ризнич. Но для этого был особенный повод: как раз в конце июля 1826 года до Пушкина дошло известие о её смерти. Остальные михайловские автопортреты либо одиночки, без каких-либо женских сопровождений, либо появляются среди профилей особого, сугубо политического порядка. Весь характер михайловской ссылки сказывается в этом: есть игра во флирт с Вульфами и игра во влюблённость с Керн, но это и отдалённо не напоми-

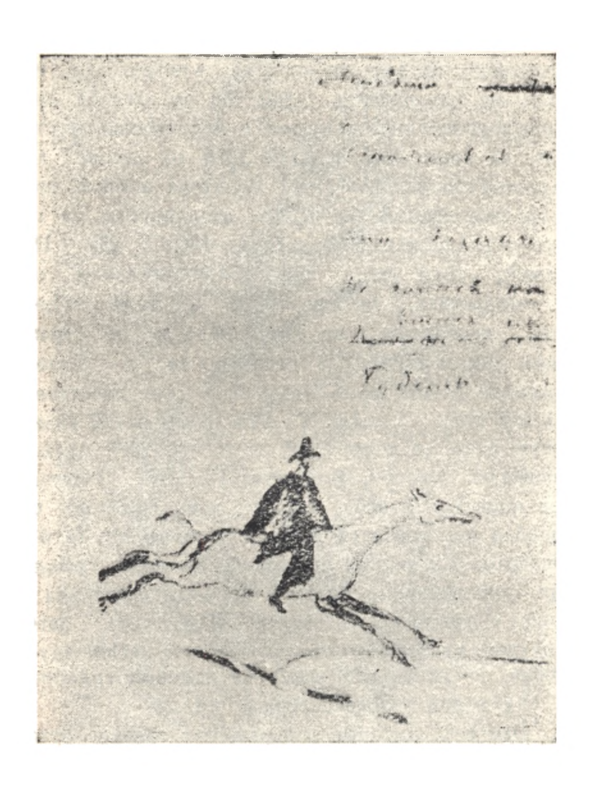
нает жгучести одесской эпопеи с Ризнич и Воронцовой. Наоборот, общественно-политические дела, с которыми была связана личная судьба Пушкина, теперь идут самым первым планом, несравнимо с тем, что было в инзовскую и даже воронцовскую пору.

Это и отразилось в сугубой реалистичности михайловских автопортретов. Пушкин изображает себя таким каков он есть; это его реальный облик 1824—1826 годов. Воспоминаниям и фантазиям он почти не предается. Они очень редки. Только одна композиция нарушает стандарт. Здесь изображение поэта нельзя назвать вымышленным, так как оно точно и даже наделено бытовыми черточками; но вместе с тем оно фантастично, ибо партнёром Пушкина выведен его литературный герой, Евгений Онегин. Они оба нарисованы рядком, одними карандашными приёмами (Рис. 22). Таков двойственный замысел пушкинской автоиллюстрации к XVIII строфе первой главы «Онегина». Живая фигура Пушкина должна была придать реальность измышленной фигуре Онегина. Это наделяло её теплом и осязательностью. Набросок был препровождён в ноябре 1824 года из Ми-



хайловского брату Льву Сергеевичу с приписской (Лен. библ., рук. № 1254, л. 25/1): «Брат, вот тебе картинка для Онегина,—найди искусный и быстрый карандаш»; дальше, чернилами, Пушкин добавил: «Если и будет другая, так чтоб всё в том же местоположении. Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно». Пушкин изобразил себя со спины, а Онегина в профиль, опёршимся в непринуждённой позе на парапет набережной Невы, по которой скользит лодка мимо Петропавловской крепости. Так иллюстрированы стихи: «С душою, полной сожалений,—И опершися на гранит,—Стоял Евгений... Всё было тихо; лишь ночные — Перекликались часовые...— Лишь лодка, веслами махая,— Плыла по дремлющей реке...». Позднее набросок послужил в самом деле схемой для иллюстрации А. Нотбека к «Онегину» в «Невском альманахе» 1829 года.

Три других автопортрета — вариации прежних «травести». Пушкин использует уже испробованные приёмы. Но он прибегает к ним неохотно и скупо. Он не изобразил себя больше ни разу стариком. Более юным он нарисовал себя лишь однажды, в карандашном маленьком



наброске, но тут же наглухо заштриховал его тем же карандашом. Один раз он занялся «физиогномическими» этюдами в лафатеровском стиле: на листе 41/1, рук. № 2370, он сделал два сравнительных профиля — Вольтера и свой, причём собственный череп, для наглядности, он так же оголил, как и Вольтера (Рис. 23). Наконец, один раз, при исключительных обстоятельствах, он вернулся к теме «Пушкин якобинец», но это было в те страшные дни января 1826 года, когда в Михайловское дошла весть о декабристском восстании. В эту пору, на полях V—VI строфы пятой главы «Онегина», на листе 80/2, рук. № 2370, среди профилей Мирабо, Вольтера, Пестеля, Рылеева он поместил и себя; так же, как Пестелю он придал некоторое сходство с Наполеоном (о бонапартовских чертах пестелевской головы говорили современники), он свой профиль нарисовал в виде «Пушкина-Робеспьера» (Рис. 29): автопортрет мастерски стилизован под «Неподкупного», каким он изображён на ходовых гравюрах 1790-х годов у Фиссингера и др.

Эти измышлённые изображения только оттеняют иной характер остальных михайловских



(39)

автопортретов. Все они реальны, трезвы, обыденны. Пушкин глядит в них на себя прямиком. Это—его михайловская повседневность; это—его вид изо дня в день; таким отражало его зеркало и видели Арина Родионовна и дворня, Осипова и Вульфы. Вначале это ещё одесский облик, прифранченный, светский, готовый быть достойным партнёром первой дамы города, Елизаветы Ксавериевны Воронцовой. На листе 80/1, рук. № 2370 (Лен. библ.), тонким карандашным очерком Пушкин набросал себя во фраке, щегольском и хорошо пригнанном к фигуре, в шарфе и отложных воротничках (Рис. 27); так одевался он, видимо, в первое время после приезда в Михайловское, когда ему «казались новы— уединённые поля, прохлада сумрачной дубровы,—журчание тихого ручья...». Потом, довольно быстро, по-онегински, «сельский житель,—заводов, вод, лесов, земель хозяин полный», он зажил «анахоретом» и выбрал себе иной склад наружности. Он захотел выглядеть местным человеком, коренным провинциалом и притом нарочитым «демократом». Описание деревенского наряда Онегина (пропущенная XXXVIII строфа четвертой главы) вполне автобиографично, — это



нам известно по воспоминаниям о быте Пушкина в Михайловском: «Носил он русскую рубашку, — Платок шелковый с кушаком, — Армяк татарский нараспашку—И шляпу с кровлёю, как дом—Подвижный. Сим убором чудным,—Безнравственным и безразсудным,—Была весьма огорчена — Псковская дама Дурина,—А с ней Мизинчиков...».

В эту-то пору впервые Пушкин и завёл себе бакенбарды, которые потом стали традиционной принадлежностью всех его портретов. Позднейшие живописцы и рисовальщики всего XIX и начала XX века сочли это вообще постоянной приметой пушкинского облика и наделили его посмертную иконографию бакенбардами, даже в раннюю, крымскую и одесскую пору его жизни. Так сделали Репин и Айвазовский в картинах «Пушкин на берегу Чёрного моря» и «Пушкин в Гурзуфе»; так изображали его и другие. Между тем пушкинские рукописи свидетельствуют, что подобной новинкой в своём облике Пушкин обзавёлся лишь летом 1825 года. Автопортрет с бакенбардами впервые встречается на листе 33/2, рук. № 2387 (Лен. б.) в черновиках очерка «О поэзии классической и романтической», начатого в Михайловском в июле 1825 года. На ли-

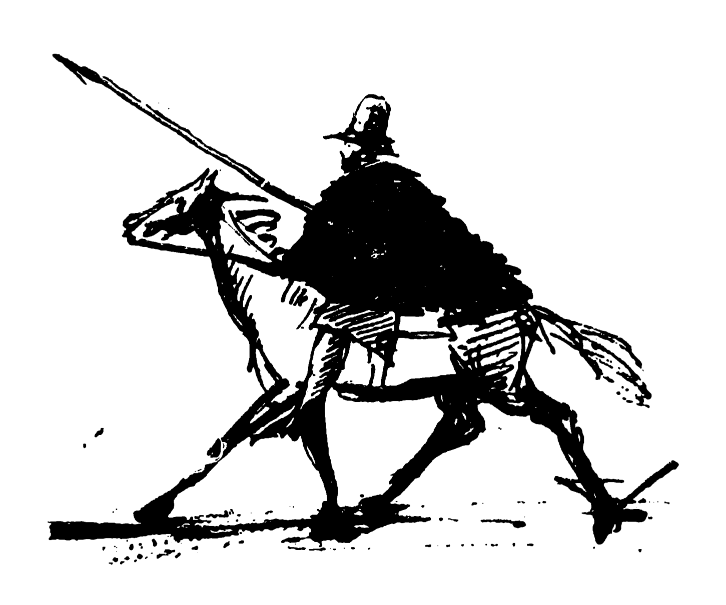
№ 1 [illegible]



Не искушай (sic) меня
без. нужды —

сте 33/2 сверху сделана превосходная голова Вольтера в тяжёлом помпезном парике, а ниже, словно для контраста, нарисован простонародный, «мужицкий» Пушкин (Рис. 24). Сознательно или бессознательно, но здесь проведено противопоставление классицизма в лице Вольтера, упомянутого тут же в черновиках, и романтизма в лице Пушкина, как раз находившегося в самом разгаре работы над своей «романтической трагедией» — «Борисом Годуновым».

Любопытна ещё одна подробность: Пушкин, видимо, сначала решил совсем «окрестьянить» себя,— автопортрет кроме бакенбардов имеет ещё усы. Но этого варианта поэт не удержал, хотя и отказался от него не сразу. Последующие зарисовки показывают, что Пушкин занимался пробами, примеривался,— то обзаводился усами, то сбривал их. Пробы шли в течение всей второй половины 1825 года. На очередном изображении, в прекрасном карандашном автопортрете, сделанном у XXXIV строфы четвёртой главы «Онегина» поздней осенью, вероятно — в сентябре 1825 года, на листе 75/2, рук. № 2370 (Лен. библ.), у Пушкина имеются густые, вьющиеся бакенбарды, но усов нет (Рис. 25);



а спустя несколько недель на листе 79/2 той же рукописи, в черновиках 1 строфы следующей, пятой, главы «Онегина» появляется новый автопортрет, сделанный в крупных масштабах, с тщательно прорисованной линией профиля, в котором подчеркнуты выпуклость лба, выступы надбровий, извилины бровей, широкие орбиты глаз, опадающий подбородок, развевающиеся пряди волос (Рис. 26); в этом рисунке над крепко сомкнутой линией губ вновь появляются усы, длинные, зачёсанные к бакенбардам и придающие Пушкину облик какого-то демократа позднейшего времени— разночинца 1860-х годов. Наконец, автопортрет листа 80/1 этой же рукописи № 2370 (Лен. библ.), возле чернового текста III и IV строф пятой главы «Онегина», устанавливает окончательный вариант: бакенбарды, густо свисающие у щёк, сходятся тонкой полоской под чётко оголённым подбородком (Рис. 28). Этому фасону Пушкин уже больше не изменял, тут—«пушкинский канон»; он засвидетельствован следующими набросками Пушкина с себя, соблюдён во всех профессиональных прижизненных портретах—у Тропинина, Кипренского, Вивьена, Соколова, Райта—и удостоверен посмертной маской.



Автопортрет на листе 80/1, сделанный поверх III—IV строф пятой главы «Онегина», интересен ещё в двух отношениях. Во-первых, это единственное изображение, где Пушкин нарисовал себя в рост; он передал здесь весь склад своей фигуры — в сюртуке, с бо́льшим свисающим воротником, с выпуклой грудью, с рукавами, широкими в плечах и узкими в кисти, с узкой талией, обозначенной сзади большими пуговицами, и с длинными, ниже колен, полами, из-под которых идут брюки, рюмочкой, со штрипками вокруг обуви. Во-вторых, любопытна манипуляция, которую Пушкин проделал со своей головой: сначала он обрядил её светской шляпой с высокой тулией, потом поверх неё, более густым и небрежным штрихом, приладил сельский помещичий картуз с большим козырьком, надвинутым на нос и усугубляющим чуть карикатурно переданную хмурость, встревоженный облик поэта.

По месту в рукописи № 2370 (Лен. библ.) этот автопортрет непосредственно примыкает к декабристским профилям, сделанным в первых числах января 1826 года на обороте того же листа 80/2, и продолженным на обороте следующего листа, 81/2, в V—VI и IX—X строфах пя-

той главы «Онегина». Может быть, все эти три изображения надо рассматривать как одно целое, и автопортрет в рост является преддверием к тем двум автопортретам, которые Пушкин включил в знаменательную серию профилей, покрывших поля этих обеих страниц. В первом случае, на листе 80/2, он поместил себя ниже профиля Пестеля, придав автопортрету, как уже было упомянуто, черты Робеспьера. Во втором случае, на листе 81/2, он дал обычный, жизненно верный автопортрет, нарисовав его среди таких же реальных изображений декабристов, друзей и знакомцев, — Пестеля, молодого Пущина, Вяземского, Кюхельбекера и Рылеева.

Знаменательно, что, нарисовав себя возле этих людей, Пушкин затем заштриховал своё изображение. Он сделал это по живым следам, немедленно, тем же карандашом, применив обычный приём, — зачертив нос, губы и подбородок. Чем бы ни было вызвано это выключение себя из общей группы — инстинктивным ли движением руки, или же чувством особой предосторожности на случай перлюстрации рукописей,—самый факт появления и уничтожения автопортрета в таком соседстве становится среди обстоятельств

начала января 1826 года, в атмосфере арестов и следствий, многозначительным.

Иначе поступил он с третьим автопортретом, который был им нарисован на листе, известном под названием «Эскизы разных лиц, замечательных по 14 декабрю 1825, работы Ал. С. Пушкина во время пребывания его в с. Тригорском 1826 г.» (Пушк. дом, рук. № 798). Надпись эта сделана приятелем Пушкина, А. Н. Вульфом. Автопортрет находится среди большой группы профилей, изображающих Пестеля, Рылеева, Пущина, В. Давыдова, С. Трубецкого, Н. Раевского, А. Раевского и ряд голов, не поддающихся точному отождествлению. Автопортрет Пушкина в этой замечательной группе необычен: он сделан не профилем, а в фас—развёрнутым, прямоличным изображением. Это редчайший случай у Пушкина. Он почти никогда не рисовал себя в фас; перед нами один из четырёх его опытов, причём все три другие пробы вышли неудачными и были смазаны едва ли не нарочито. Прежде всего таков автопортрет в черновиках поэмы «Гасуб», на листе 6/1 рук. № 2373 (Лен. библ.), сделанный в декабре 1829 года. Пушкин нарисовал себя неуверенно, наспех; он мазал, исправлял и бросил, ос-



тавив не столько портрет, сколько схему, которую можно отождествить лишь по бакенбардам, обнажённому подбородку и общему овалу лица. Ещё незадачливее прямоличный очерк головы в черновиках 1834 года, в «Сказке о золотом петушке» (Лен. библ., рук. № 2374, г. 20/1). Здесь тоже все иконографические приметы свидетельствуют, что Пушкин пытался зарисовать себя прямо, в фас (Рис. 51). Может быть, перед ним неподалёку стояло зеркало, и он видел в нем своё отражение: штриховка, начатая справа, точно бы передаёт затенённость головы в глади стекла. Всё по отдельности здесь пушкинское, а в совокупности сколько-нибудь явного сходства нет. Никем, кроме Пушкина, это быть не может, однако «Пушкина» из сложения его собственных черт не получилось. Рисунок снова не удался и был брошен неоконченным. Того же порядка автопортретная схема на листке с заключительными строчками «Кавказского пленника» (Пушк. дом., рук. № 46, л. 15/1). Она сделана полуфигурой,—видимо, и тут по отражению в зеркале, быстрыми штрихами, определяющими общий абрис, но не уловившими портретную типичность очерка (Рис. 6).

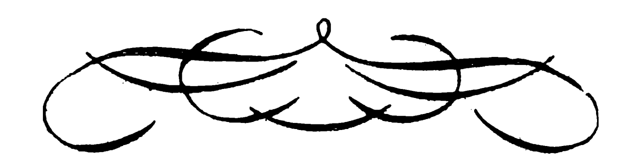


(45)

Наоборот, в виде исключения, автопортрет на листе с «Эскизами разных лиц» не только любовно и тщательно нарисован, но и редкостно удачен по сходству. Перо шло по бумаге осторожно, но уверенно; несмотря на миниатюрность изображения, перо возвращалось к пройденному месту, чтобы уточнить или исправить деталь. Чувствуется пристальность глаза, глядящего на модель и выверяющего извилины лба, скул, щёк, носа, глазных орбит. Именно в данном случае вполне вероятно, что Пушкин делал этот портрет не наизусть, а видя себя на расстоянии в зеркале. Оно отражало его облик уменьшённо, но чётко. Во всяком случае, это одно из наиболее замечательных самоизображений Пушкина. Если увеличить его в размере и сравнить с капитальными пушкинскими портретами Тропинина и Кипренского, оно выдержит такое сопоставление. Автопортрет сделан на листе уже после того, как были вычерчены профили декабристов. Рисуя, Пушкин, вертел листок кругом, ставя на одной стороне свои монограммы «А. П.», а на другой вычерчивая вымышленные головы. Ни одного из рисунков он не замазал,—не замазал и себя. Листок был заполнен в конце января 1826 года, к

если общая серия зарисованных лиц отражала пушкинскую тревогу за них, в связи с разыгравшимися событиями, то наличие открытого, прямого, чрезвычайно схожего автопортрета, видимо, свидетельствует, что о собственной участи Пушкин в это время уже почти перестал беспокоиться: действительно, за время, прошедшее со дня восстания, все «прикосновенные» уже были переарестованы, а слабо подозреваемые, вроде Раевских, даже выпущены на свободу. Пушкин мог считать, что тяжёлая чаша его миновала. Он знал о хлопотах влиятельных друзей—Карамзина и Жуковского; он понемногу переходил снова на мирное положение. Элегические рисунки карандашом на листе 43/1, рук. № 2368 (Лен. библ.), сделанные в черновиках XXVI строфы пятой главы «Онегина» в конце июля 1826 года, изображают мемориальный портрет Амалии Ризнич, весть о смерти которой дошла в Михайловское 26 июля, а рядом автопортрет Пушкина, нарисовавшего себя верхом на лошади (Рис. 32).





VI

Михайловская серия замыкается этим автопортретом. Наступает перерыв на целых три года. Он нарушается лишь двойным автопортретом в конце сентября-начале октября 1826 года, да одиночным автопортретом в июне 1827 года. Новое скопление автопортретов появится только в 1829 году. С конца двадцать шестого года Пушкину не до самоуединения; события развёртываются; друг за другом следуют: амнистия, вызов в Москву, разговор с царём, новое положение в свете, стремление утрясти в изменившихся условиях своё творчество и личную судьбу, успех в обществе и настороженность властей, первые раскаты новых правительственных гроз над головой, первые надежды на семейное счастье. Характерно, что оба автопортрета сентяб-

ря—октября 1826 года снова не реальные, а воображаемые: они опять таковы, какие обычны для Пушкина, когда он чего-то ждёт. Эти автопортреты, находившиеся в собрании Остроухова, а до того у П. И. Бартенева, были сделаны на листе, сохранявшемся В. П. Зубковым. Пушкин стал приятельствовать с ним по возвращении из михайловской ссылки в Москву; к его свояченице, Софи Пушкиной, он в это время неудачно сватался. Автопортреты (Рис. 33 и 34) первоначально находились среди зарисовок ряда других лиц, также затем вырезанных из общего листа и распроданных П. И. Бартеневым. Это—зарисовки с П. Вяземского, В. Вяземской, В. Пальчикова, Д. Веневитинова, К. Рылеева, И. Пестеля, А. Юшневского, А. Давыдова,—пёстрый набор, отразивший встречи, беседы, воспоминания. Автопортреты сделаны друг под другом сразу: один изображает Пушкина юным, 1818—1820 годов, после Лицея; другой по традиционному контрасту,— совсем взрослым, уже перешедшим середину жизненного пути; это воображаемый Пушкин, каких-то будущих 1830-х годов. Рисунки набросаны быстро, лёгким пером. Они удачны. Пушкин изобразил себя убедительно.



(47)

Наоборот, автопортрет 1827 года не только художествен, но и непосредственно жизнен (Рис. 35). Он сделан для С. Д. Киселёва, который был дружкой Пушкина в ухаживании за девицами Ушаковыми; поэт выбрал старшую, Екатерину; приятель—младшую, Елизавету. Автопортрет (Лен. библ., рук. № 7017, л. 1/1) был подарком Киселёву и возглавил четверостишие: «Ищи в чужом краю здоровья и свободы». Оно внесено в записную книжку Киселёва перед его отъездом за границу учиться. Рисунок и стихи датированы: «14 июня 1827 год. Стрельна». Портрет сделан так, как если бы он должен был заменить миниатюру, которую друг берёг с собой в чужие края на память о друге, остающемся на родине; приёмы пушкинского карандаша свидетельствуют об этой имитации. По бесспорной убедительности черт, этот рисунок представляет собою капитальное явление: его можно приравнять к знаменитому большому автопортрету из Ушаковского альбома.

Наброски 1829 года открываются датой и местом, имеющими точное обозначение: «25 мая, Коби»; кончаются же они примерно ноябрём—декабрём, в Петербурге. События этих шести ме-



(48)

сяцев определяют возникновение и характер рисунков. Первого мая, получив на сватовство к Н. Н. Гончаровой полуотказ, во всяком случае—отсрочку, Пушкин, «больной от любви», уезжает в своё арзрумское путешествие; около 20 сентября он возвращается в Москву и проводит здесь сентябрь—начало октября; потом едет в Тверскую губернию, в Малинники, имение Вульфа, а в начале ноября направляется в Петербург, где и остаётся четыре месяца. На арзрумское путешествие приходится два автопортретных наброска. Это путешествие, стоившее Пушкину ряда неприятностей—официально за самовольную отлучку, а на деле по подозрению относительно неблагонадёжных целей этой поездки к турецкой границе,—всё же сильно встряхнуло Пушкина, развлекло его, отодвинуло на задний план и сердечные злосчастия с Гончаровой, и политические неприятности, с которыми он едва-едва разделался в истекшем году из-за «Гавриилиады» и «Андре Шенье». Приключения и встречи в пути занимали Пушкина; и хотя в черновике письма к Дельвигу он жалуется, что «путешествие было довольно скучным», записи «Путешествия в Арзрум» и те же автопортреты говорят, что ехал

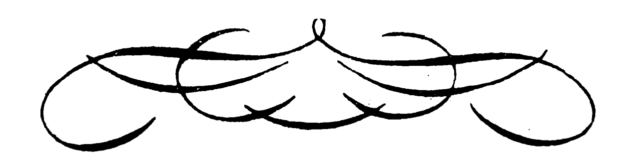
он бодро, обо всём любопытствуя и всё примечая; об этом же свидетельствует и письмо отца: «Александр очень весел, судя по письму»,— сообщает Сергей Львович дочери.

Первый автопортрет, сделанный в Коби, 25 мая, связан как раз с одной из экзотических встреч в дороге: в первой главе «Путешествия в Арзрум» описывается встреча Пушкина с придворным персидским стихотворцем Фазиль-Ханом и обмен приветствиями между обоими поэтами. Этот дорожный автопортрет (Рис. 36) сделан на том же листе 106/1; рук. № 2382 (Лен. библ.), где набросаны и несколько неоконченных строк стихотворного приветствия в восточном стиле. Пушкин изобразил себя в папахе, применительно к тому, что говорит он о «персидской шапке» в тексте первой главы. Автопортрет невелик по размерам; он исполнен точно, живо и легко. Таковы же и все остальные профили вокруг него.

Но папаха сообщает профилю Пушкина экзотичность. Она привлекает его особенное внимание. Пушкин её нарисовал не сразу; сначала он изобразил себя просто, без головного убора. Это был обычный автопортрет. Но затем ему на мысль пришла встреча с персом, и уже поверх

нарисованных волос Пушкин приладил себе на голову баранью шапку. По приёму это было привычным, традиционным «травести» пушкинских самоизображений, но на сей раз оно соответствовало действительному происшествию и действительному облику Пушкина в это время.

Спустя месяц, в Гумрах, на берегу Арпачая, было нарисовано второе изображение. Это большой карандашный набросок (Рис. 37), имеющий внизу авторскую монограмму «А. П.» и авторскую надпись, свидетельствующую, что портрет сделан в шутливую минуту: «писанный им самим во время горестного его заключения в карантине Гумранском, 1829 год. 28 июля» (Пушк. дом, рук. № 801). Весёлое настроение, в каком делался набросок, сказалось и на характере портрета, слегка карикатурном, с подчёркнутыми, чуть преувеличенными чертами лица. Рисунок крупен, отчётлив, прост. Любопытна в нём одна черта: она свидетельствует, что необычность обстановки вновь пробудила у Пушкина вкус к трансформациям; он вернулся к тому, чем увлекался в Михайловском,—на портрете опять видны усы, которыми он в последний раз щеголял в своём имении летом 1825 года.



VII

Возвращение в Москву из арзрумского путешествия ознаменовалось четырьмя новыми автопортретами. Однако они были сделаны не сами по себе, а в ряду целой группы других изображений, заполнивших в эти три недели сентября—октября 1829 года Ушаковский альбом (Лен. библ., рук. № 4222). Рисунки в нём свидетельствуют, что Пушкин занимал девиц Ушаковых обстоятельными рассказами о своём путешествии. Он говорил им о встречах и людях, описывал военные действия, повествовал о личном своём участии в них. Он сопровождал эти рассказы иллюстрациями. Подчас и сами слушательницы, вдохновлённые повествованиями поэта, зарисовывали, с его слов, экзотические фигуры турок и

турчанок. Вперемежку с арзрумскими рассказами в альбоме шли попрежнему сердечные признания, игра во флирт, намёки и взаимные поддразнивания, которые уже и раньше, до поездки Пушкина, получили на этих же листках отражение в виде пушкинских набросков с Олениной, ушаковских карикатур на Пушкина и Н. Н. Гончарову и т. п.

Два автопортрета Пушкина как раз представляют собой обе эти разновидности: первый относится к арзрумским рассказам, второй — к любовным признаниям. Первый автопортрет (Лен. библ. рук. № 4222 лист. 73/22) изображает поэта верхом, в бурке, с пикою в руке (Рис. 42). Это явная иллюстрация к рассказу Пушкина о его участии в схватке с турками 14 июля 1829 года, о которой очевидец повествует: «Пушкин, схватив пику после одного из убитых казаков, устремился против неприятельских всадников... Донцы наши были чрезвычайно изумлены, увидев перед собой незнакомого героя в круглой шляпе и бурке». Рисунок превосходен, живое движение всадника и лошади, лаконичность приёмов изображения, его графическая живописность подлинно замечательны, так же, как замечательно и то,



(49)

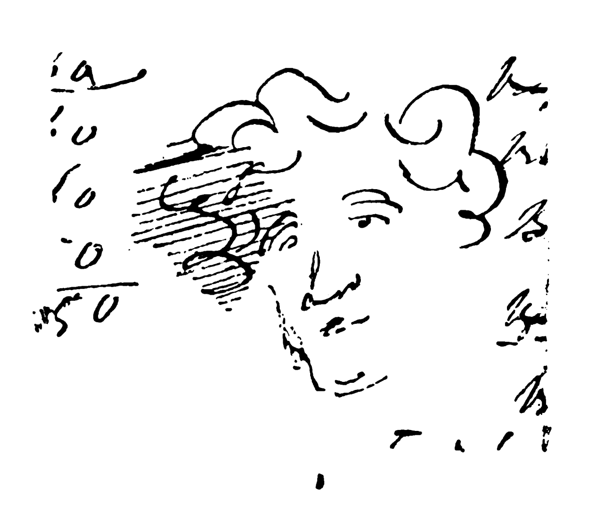
что Пушкин сумел передать автопортретное сходство, несмотря на чрезвычайную миниатюрность рисунка (Рис. 43). Отражение того же мотива есть в рисунке, сделанном при правке перебелённого текста «Делибаша» (Лен. биб., рук. № 4835, л. 15/1). Автопортретом это изображение назвать нельзя (Рис. 38): оно настолько мало, что никакого сходства передать не могло бы. Однако, это—Пушкин: все другие приметы свидетельствуют, что никого, кроме себя, поэт не мог иметь в виду, когда рисовал этого скачущего на лошади всадника: он в такой же круглой шляпе, как в Ушаковском альбоме, в такой же бурке,—словом, в той штатской одежде, которая так изумила донцов. То, что это стало графической концовкой «Делибаша», подтверждает отождествление.

Второй автопортрет в Ушаковском альбоме—иного склада; это—карикатура, сделанная на том листе (Лен. библ.; рук. № 4222, л. 49/1), где кончается второй список любовных увлечений Пушкина, внесённый его собственной рукой в альбом и предназначенный для Екатерины Ушаковой, которая снабдила и список и карикатуру насмешливыми пометками. Пушкин сначала сде-



лал обычный автопортрет (Рис. 41); видимо это изображение, в связи с любовным перечнем имён, вызвало ироническое замечание, и Пушкин приделал себе монашеский клобук, нарисовал рядом беса с высунутым языком и снабдил всю композицию надписью, пародирующей известные стихи Баратынского: «Не искушай (сай) меня без нужды». В ответ он получил возле рисунка письменную реплику Екатерины Ушаковой: «кусай его».

Третий автопортрет этой поры—большой, чтобы не сказать монументальный, профиль кудрявого Пушкина. Это самое известное из его автоизображений (Рис. 40). Оно сделано не прямо на альбомной странице, а наклеено на неё (Лен. б., рук. № 4222, л. 16/1), видимо, в ту же пору, так как по приёмам и по стилю портрет тождественен с остальными пушкинскими рисунками этого времени в Ушаковском альбоме. Известность наброска оправдана. По художественности и характерности он замечателен. Это настоящее изображение поэта, одновременно и возвышенное и жизненное. Подлинные черты живого пушкинского лица переданы с лаконической уверенностью и великолепной стремительностью штриха, сообщающей всему рисунку ту вдохновенность, ка-



кой нет ни в одном из портретов Пушкина, написанных художниками-профессионалами,—даже в лучшем из них, в портрете, сделанном Тропининым. Этот большой автопортрет Ушаковского альбома может быть по праву назван «большим стилем» самоизображений Пушкина.

Четвёртый автопортрет, сделанный не чернилами, как остальные, а мягким карандашом на л. 7/2, наиболее крупен по размерам изображения, но наименее занимателен по существу (Рис. 39). Он нарисован по-грудь. Это позволяет передать характерность туловища и фасон фрака, а сравнительно большой масштаб головы даёт простор для разработки портретных черт. Однако этого не получилось: очертания фигуры вышли, а голова не удалась. Рисунок груб, почти примитивен. Это скорее иконографическая схема, чем автопортрет. Видимо, Пушкину оказалась не с руки непривычная техника; чернилами и тонким карандашом он рисует несравненно виртуознее. Пушкинский артистизм, накопленный и утверждённый десятилетним графическим опытом, тут пропал.

Непринуждённость и жизненность вернулись вместе с традиционной техникой. Тот же 1829 год



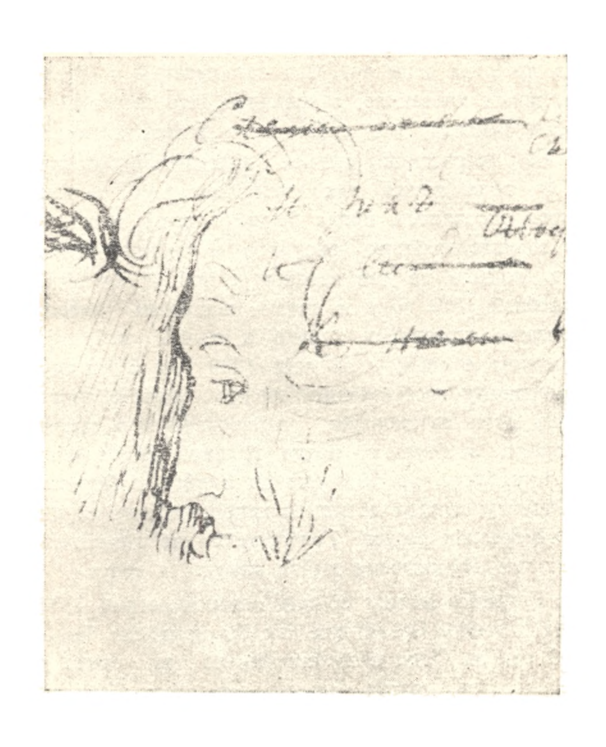
заканчивается двумя автопортретными набросками, исполненными в Петербурге в последние месяцы. Время было для поэта невесёлое: с одной стороны, надо было расплачиваться за самовольную поездку «в кавказские страны», о чём уже давно и сурово, от высочайшего имени, запрашивал Бенкендорф; с другой стороны, томило желание быть в Москве, видеть свой неприступный «Карс»—Наталью Николаевну, решить, наконец, судьбу сватовства. «В Петербурге тоска, тоска... Скоро ли, боже мой, проеду из П. Б. в Hotel d'Angleterre, мимо Карса? По крайней мере, мочи нет, хочется!»—писал Пушкин С. Д. Киселёву 15 ноября 1829 года. Оба автопортрета сделаны в черновиках «Гасуба» (Лен. библ., рук. № 2373, л. 6/1), над которым поэт работал тогда в Петербурге. Наброски находятся у строк 96—109, по обе стороны черновика. Но один из рисунков мало примечателен и нейтрален; это тот прямоличный, небрежный, смазанный автопортрет, о котором уже выше шла речь (Рис. 44). Наоборот, другое изображение очень любопытно и само по себе, и по соединению с профилем, находящимся под ним.

В самом деле, впервые Пушкин здесь нари-

совал себя увенчанным лавровым венком; более того, он придал своему профилю характер бюста с типическим обрезом, острым углом понизу, как это делается в скульптурном изображении. Только один раз повторил он подобный мотив, — это произошло спустя несколько лет, уже в предсмертные годы; но тогда он сделал это шутливо, полукарикатурно. Здесь же композиция была выполнена всерьёз. Кроме того, автопортрет в лавровом венке помещён вместе с профилем Мицкевича, который набросан рядом (Рис. 45). Значительно также и то, что, нарисовав этот апофеоз самому себе, это свидетельство сознания, что он «памятник себе воздвиг нерукотворный», как будет сказано им через семь лет,—Пушкин как бы внезапно устыдился такого самовозвеличения: кончив рисунок, он тут же заштриховал характерную часть профиля, как это делал всегда, когда хотел, так сказать, выразить отказ, отречение от самого себя: надбровье, нос, губы, подбородок автопортрета густо зачерчены тесно ложащимся штрихом. Едва ли правильно ставить рисунок в связь с чествованием Пушкина в Тифлисе летом того же 1829 года по пути в Арзрум; в этом объяснении нет места для такого капитального

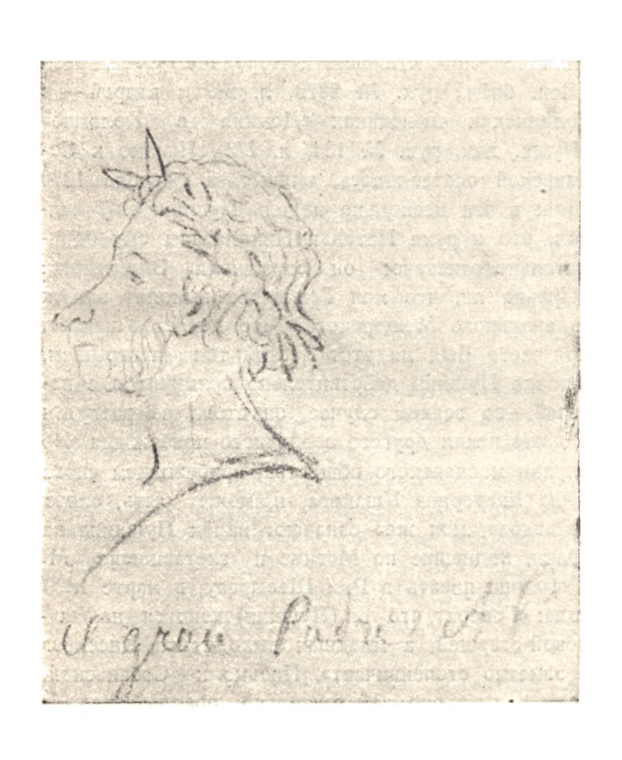
звена, как профиль Мицкевича, не имевшего никакого отношения к тифлисскому торжеству. Думается, что повод надо искать в ином направлении. Соединение пушкинского автопортрета с изображением Мицкевича, который именно в эту пору уехал за границу, осуществив то, о чём долго мечтал и чего напрасно добивался сам Пушкин, заставляет предположить, что мотив наброска родился из противоположения свободного Мицкевича, вырвавшегося на волю, несвободному Пушкину, «окованному», как когда-то сказал он о себе в стихах «К морю». Может быть, и южный пейзаж с двумя пирамидальными тополями, ослом и наброском фигур, ставший под пером Пушкина концовкой всего этого рисунка, есть графический символ той чужой страны, куда Пушкин мечтал направить «свой поэтический побег». Как бы то ни было, рубеж важнейшего в пушкинской жизни 1830 года, открывшего собой последнюю фазу его жизни, ознаменован этим необычайным, пусть перечёркнутым, но всё же возникшим из глубины пушкинского сознания лавровенчанным автопортретом-памятником.

Отныне, на протяжении нескольких последних лет, самоизображения Пушкина появляются



с большими перерывами, от случая к случаю, без прежних мечтаний, без загадываний, а трезво, почти прозаично, в сознании, что заниматься собой некогда; что собственная жизнь кончена. Даже творческий подъем болдинской осени 1830 года, когда так легко писалось и так много рисовалось, когда были сделаны несколько значительнейших рисунков Пушкина,—даже этот подъём не дал автопортретной «кучности», подобной 1829 году и другим основным датам. Болдино отразилось только в одном наброске Пушкина с себя; а за весь 1830 год к этому одиночному изображению можно присоединить лишь один автопортрет, нарисованный в самом начале, в феврале, когда Пушкин сидел ещё в Петербурге, но был уже на отлёте, собираясь в Москву, откуда доходили неприятнейшие слухи о намерениях семьи Гончаровых не допускать Наталью Николаевну выйти замуж за поэта.

Различие между обоими автопортретами 1830 года огромно. Среди них как бы проходит большой рубеж. Одно изображение—по ту сторону жениховства, другое—по эту; на одном Пушкин ещё молод; на другом это уже осунувшийся человек, ставший для самого себя последним де-



(54)

лом. Первый автопортрет набросан в петербургских черновиках письма к Каролине Собаньской (Лен. библ., рук. № 2373, л. 24/1); второй — в болдинских черновиках «Домика в Коломне» (Пушк. дом, рук. № 134, л. 1/2). Письмо к Собаньской составлялось, видимо, в феврале 1830 года: в эти несколько недель Пушкин ещё считал, что в руке Натальи Николаевны ему окончательно отказано; он спрашивал Вяземского: «Правда ли, что моя Гончарова выходит замуж за архивного Мещерского? Что делает Ушакова, моя же?» Был ли этот лёгкий тон наигрышем, или же Пушкин действительно примирился с потерей,—во всяком случае, он стоял на распутьи и даже искал другого сердечного прибежища. По слухам московского общества, прибежищем снова была Екатерина Ушакова, и, может быть, слова «Ушакова, моя же» означают намёк Пушкина на толки, ходившие по Москве и заставившие М. Погодина писать в Рим Шевыреву, в марте 1830 года: «Говорят, что он (Пушкин) женится на Ушаковой-старшей, а младшая выходит за Киселёва и заметно степенничает». Письмо к Собаньской, если только оно действительно предназначалось ей, свидетельствует ещё об одной, правда, неудав-

шейся, попытке заменить утрату. Знаменательно, что рядом с собой Пушкин начал профиль Наталии Николаевны (Рис. 46). Как бы то ни было, примирённо или искусственно, он бодрился, и его автопортрет в черновиках любовного письма, выполненный артистическим пером, с редкой художественной свободой, оживлён ясностью, особенно заметной в сравнении со стариковским, усталым наброском (Рис. 47), который был сделан карандашом у выпущенной строфы «Домика в Коломне»: «Пока меня без милости бранят...». Он нарисован всего полгода спустя; желание Пушкина точно бы осуществилось,—он стал женихом; но вместе с тем жениховство это было какое-то ненастоящее, ненадёжное, отданное на милость всё той же неистовой будущей тёще, Наталье Ивановне Гончаровой, у которой было на неделе семь пятниц вообще, а для Пушкина в особенности.

«Домик в Коломне» сочинялся в Болдине, между 3—4 октября, когда был начат, и 10 октября, когда был закончен. На следующий день, 11 октября, в письме к невесте Пушкин писал: «Я совсем потерял мужество и не знаю в самом деле, что делать. Ясное дело, что в этом

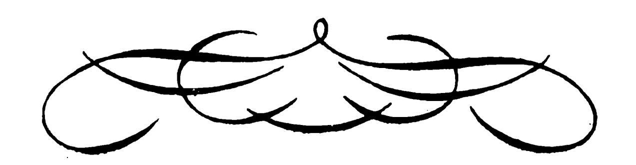
году (будь он проклят) нашей свадьбе не бывать...». Это — развитие того, что было начато письмом к Плетнёву в конце августа известными словами: «Грустно, тоска, тоска,—жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30 лет жизни игрока. Дела будущей тёщи моей расстроены. Свадьба моя отлагается день ото дня далее. Между тем я холодею, думая о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни...». А конец отражён в письме к тому же адресату, в последних числах октября из Болдина: «Невеста перестала мне писать, и где она, и что она—до сих пор не ведаю. Каково? То-есть, душа моя, Плетнёв, хоть я не из иных прочих, так сказать,—но до того доходит, что хоть в петлю...».

В эти болдинские дни Пушкин действительно выглядел таким постаревшим, что, кажется, будто со времени предыдущего наброска прошло не шесть месяцев, а шесть лет, и что перед нами автопортрет финальной поры, 1836 года. Карандаш передаёт обострённость черт, мешки под глазами, душевную усталость, какое-то общее отяжеление облика. На этом рисунке Пушкин больше всего похож на портрет, сделанный Райтом в самом конце жизни поэта, в 1836 году.



Видимо, Пушкину было свойственно в минуты неприятностей сразу становиться осунувшимся, измождённым, желтеть и худеть. Об этом свидетельствуют и воспоминания современников; А. А. Ивановский, например, описывает, как повлиял на Пушкина отказ царя в 1829 году разрешить поэту отправиться в действующую армию: заехав к Пушкину, Ивановский нашёл его в «постели, худого, с лицом и глазами совершенно пожелтевшими»,—слова, как нельзя более применимые к болдинскому автопортрету.





VIII

Пройдет целых пять лет, пока в бумагах Пушкина появятся снова автопортреты, отмеченные внутренней и художественной значимостью. Пренебрежение собой, «самоустранение» за эти годы действуют с полной силой,—даже если говорить только о мимоходных набросках; их окажется всего два, а точнее—один, поскольку другой был начат и тут же зачёркнут. Но и они появляются лишь спустя полтора года после болдинского автопортрета. Сделаны они примерно в одно время, в феврале 1832 года. Пушкину в самом деле в эту трудную пору было не до себя. Женитьба, погоня за деньгами, первая беременность Натальи Николаевны в соединении с её светской непоседливостью и скаканием по

балам, непрекращающиеся неприятности с Бенкендорфом,—сиречь с Николаем I,—всё заслоняло Пушкина от себя самого. Можно назвать символическим тот рисунок на обороте «Счёта изданию «Северных цветов» на 1832 год» (Пушк. дом, рук. № 823, л. 2/2), где в первый и последний раз Пушкин хотел было изобразить себя и Наталью Николаевну вместе, семейной четой (Рис. 49). У него это вышло так: он нарисовал жену в рост; затем, за её плечом, справа, начал было чертить и свой портрет, поворотом в три четверти, но сделал только контурную обводку и тут же решительно затушевал себя, замазал карандашом, оставив в неприкосновенности лишь Н. Н. и даже пройдясь по очерку её фигуры исправлениями и уточнениями. Она одна стояла теперь в центре его внимания.

Таким же беглым очерком, небрежным и сразу брошенным, начал он автопортрет в конце письма к Бенкендорфу 24 февраля 1832 года,— в черновой, не отправленной редакции (Пушк. дом, рук. № 577а, л. 2/2). Написав последние строчки: «Осмеливаюсь просить об одной милости,—впредь иметь право с мелкими сочинениями своими относиться к обыкновенной цензу-

ре...»,—Пушкин поверх этих слов начал женский профиль с чертами Наталии Николаевны, но, не закончив, оставил, затем стал рисовать своё лицо, однако не так, как это делал обычно, быстрым и уверенным пером, а тягуче, меланхолично, можно сказать—кое-как (Рис. 50); он тронул отдельные детали лица, потом зачем-то провёл вторую линию вдоль лба и носа, совершенно непохожую, чужую, и бросил рисунок совсем,—бросил опять надолго, на целых три года.

Только в 1835 году появляется новый автопортрет. Это первый из трёх заключительных набросков, которые Пушкин сделал с себя в финальные 1835—1836 годы. Изображение находится в конце черновика стихов: «Когда владыка ассирийский народы казнию казнил...» (Пушк. дом, рук. № 213, л. 1/1). Стихи датированы 9 ноября 1835 года. Автопортрет появился в конце брошенных строк (Рис. 53). Он очень значителен. Он того же склада, что болдинский, но ещё более горький и стариковский. Это предел безнадёжности. Болдинский пессимист молод и бодр в сравнении с этим изображением. Артистизм пера, свободно скользящего по листу, выводящего с удивительной лёгкостью и точностью черты и

приметы пушкинского лица, весь ушёл на то, чтобы дать Пушкину облик несчастливца. Это символы злосчастья: изборождённый глубокими морщинами лоб, развевающиеся в беспорядке волосы, впалые щёки, старческие губы, старческие глаза в мешках под глубокими орбитами, высокие, горестно поднятые брови, спутанная борода. Есть внутреннее сходство у этого изумительного наброска с знаменитым туринским автопортретом Леонардо да-Винчи, самым пессимистическим автопортретом в мировом искусстве. Конечно, так Пушкин никогда не выглядел. Это не столько он сам, сколько символ злосчастья, страдалец Иов,—последний из вымышленных поэтом автопортретов. Он был порождён пушкинским самочувствием 1835 года, той горечью, безысходностью, подавленностью, которой поэт был полон и от которой не избавился до самого конца.

Только сознание огромности своего исторического места и величавости своего поэтического гения выводило его из этого мучительного ощущения всегдашней жизненной усталости. В эти минуты Пушкин вступал в борьбу с ней и творчески одолевал её. В такие минуты возникли горделивые строчки «Памятника». В

одну из таких минут должен был появиться и новый, улыбчивый, автопортрет в лавровом венке (Рис. 54)—второй и последний этого рода,— который Пушкин не исчеркал, не заштриховал, как в 1829 году, а лишь ласково, слегка, чуть-чуть окарикатурил,—в тон полусерьёзной, полушутливой надписи, которая сделана тут же (Ист. муз., рук. № 378, л. 5). Она гласит: «Il gran padre A. P.», то-есть «Патриарх А. П.». Её многозначительность определяется уже тем, что Пушкин называл «gran padre» самого Данте (в письме к Н. Раевскому весной 1827 года). Несмотря на ироничность автопортрета, Пушкин всё же соединил дантовский титул со своим изображением. Нерукотворный памятник, вознесшийся непокорной главой выше Александрийского столпа, получил чуть-чуть сдвинутое, но не изменившее его сущности выражение. Потом опять надвигались будни, и подавленность вступала в свои права. Жизнестойкость иссякала. У дверей стояла нужда. Материальные тиски давили. Он не видел выхода.

Недаром последний автопортрет Пушкина связан с денежными вычислениями и расчётами. Это своего рода иллюстрация к известным сло-

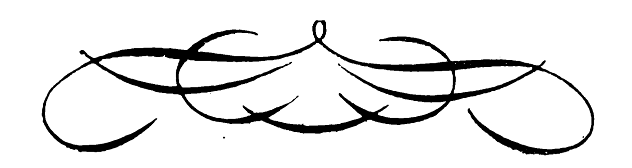
вам в письме к жене: «О чём я думаю? А вот о чем: чем нам будет жить?...». Эта мысль стала его постоянной спутницей. Она бросала его в объятия ростовщиков. Она заставляла Пушкина вдруг прерывать работу, и тогда среди его черновиков появлялись колонки цифр, намётки комбинаций или подсчёт долгов.

Именно в итоге таких финансовых подсчётов возник заключительный автопортрет, датируемый февралём 1836 года (Рис. 55). Он сделан в черновике письма к гр. В. А. Соллогубу (Пушк. дом, рук. № 343, л. 1/2). Колонка цифр, выведенных пушкинской рукой, дала огромную цифру—75 тысяч. Коротким движением пера подряд, сверху вниз, Пушкин исчеркал всё, кроме итоговой суммы, и под ней с размаху, широким очерком, вывел свой профиль, чуть тронул на нём волосы, покружил завитками бакенбардов,—и бросил, не окончив.

Если бы надо было искать специального завершения для всей его огромной автопортретной серии, то нельзя было бы подобрать ничего более выразительного. Пусть такой графический финал — случайность, но он знаменателен. Он верен и глубок. Этот недовершённый профиль, рождённый денежной арифметикой 1836 года, — подлин-

ный символ последнего отрезка пушкинской жизни, самая законная концовка, какая только могла быть у шести десятков автопортретов Пушкина, оборвавшихся так же вдруг и навсегда, как вскоре оборвалась его жизнь.





ПЕРЕЧЕНЬ ВОСПРОИЗВЕДЁННЫХ АВТОПОРТРЕТОВ



Ответственный редактор *Н. Степанов*
Художник *Н. Седельников*
Технический редактор *З. Эстрова*

А 20296 Подписано к печати 9.VII 1945 г. Объем 5 п. л.
Уч.-изд. л. 4,9. Формат 62×94 $^{1}/_{32}$ Тираж 5 000 экз.
Зак. 69. Знаков в 1 п. л. 37.000 Цена 15 руб.

Типография Госэнергоиздата. Москва, Шлюзовая наб. 10

15 руб.